

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Románica, Eslava y Lingüística General



**LA CIUDAD MODERNA Y SUS ESPACIOS EN LA
ÓPERA.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Miguel Etayo Gordejuela

Bajo la dirección de la doctora

Eugenia Popeanga Chelaru

Madrid, 2010

ISBN: 978-84-693-7811-3

© Miguel Etayo Gordejuela, 2010

LA CIUDAD MODERNA Y SUS ESPACIOS EN LA ÓPERA

Miguel Etayo Gordejuela

Tesis doctoral dirigida por Dña. Eugenia Popeanga Chelaru

**Departamento de Filología Románica, Eslava y Lingüística General
Facultad de Filología**

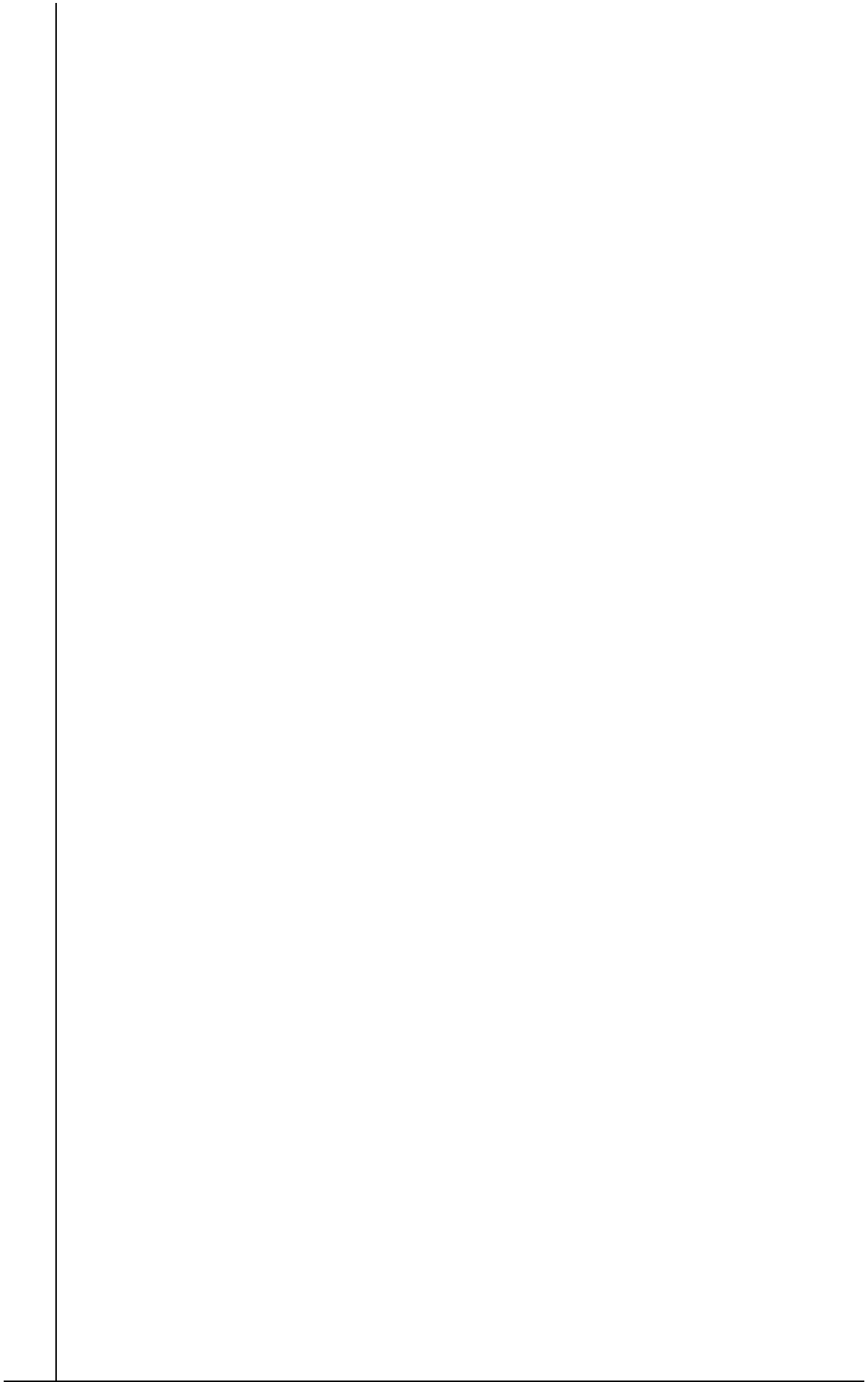
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Madrid 2009

a Isabel y a los niños: Irene, Francisco y Miguelito

1	INTRODUCCIÓN. El discurso de lo construido. Transformaciones de la ciudad moderna. París y el mito de la modernidad. Corpus. La ciudad como decorado: espacio escénico y dramático. Objetivos. Metodología. Originalidad de este trabajo.
15	1. LA CIUDAD MODERNA REAL
	El urbanismo: la transformación de París entre el reinado de Luis Felipe y la III República. Haussmann. El París de Luis Felipe. Un barrio moderno. El nuevo urbanismo. El Plan Haussmann.
33	Algunos personajes reales y sus ambientes. Alphonsine Plessis y Alexandre Dumas hijo. Verdi y Giuseppina Streponi. Murger y la primera bohemia parisina. Leoncavallo. Puccini. Umberto Giordano. Charpentier y la tercera bohemia.
51	2. LA CIUDAD Y SUS ESCRITURAS.
	El realismo y el melodrama. <i>Woyzeck</i> , el drama adelantado al realismo. <i>Wozzeck</i> , la ópera. Realismo y naturalismo. El concepto de ‘melodrama’. Características del melodrama. Influencia del melodrama en la ópera. La caracterización de los personajes. El papel de la palabra en el melodrama y en la ópera.
64	El discurso literario: dos novelas coetáneas. <i>La Dame aux camélias. Scènes de la vie de bohème.</i>
78	El discurso teatral: adaptaciones teatrales y otros dramas. <i>La Vie de bohème. La Dame aux camélias. Fédore. La Houppelande. Zazà.</i>
88	los teatros. <i>Variétés. Vaudeville. Marigny.</i>
93	3. LA CIUDAD Y LA MÚSICA: LA ÓPERA
	La mirada verista. El verismo en la ópera: París es ‘la ciudad moderna’. Verdi y el verismo. La ciudad moderna en otros repertorios. Posibilidad de realismo en la ópera.
102	Análisis de las ocho óperas: <i>La Traviata</i>, las dos <i>Bohème</i>, <i>Fedora</i>, <i>Zazà</i>, <i>Louise</i>, <i>La Rondine</i> e <i>Il Tabarro</i>.
	<i>La Traviata</i> (102). Tratamiento de algunos episodios. Cuadro sinóptico relacional.
	<i>La Bohème</i> de Leoncavallo (117). Análisis y comparación con la novela y la obra de teatro.
	<i>La Bohème</i> de Puccini (143). Análisis y comparación con la novela y la adaptación teatral. Comparación entre las dos <i>Bohème</i> . Cuadro sinóptico relacional. <i>Bohemios</i> de Vives (167).
	<i>Fedora</i> (178). Cambios en la ópera respecto al drama de Sardou. Análisis del Acto II.
	<i>Zazà</i> (183). Estética y valores de <i>Zazà</i> . Análisis del Acto III.
	<i>Louise</i> (192). Resumen. Análisis de algunos pasajes.
	<i>La Rondine</i> (211). Argumento. Análisis de la obra. Los personajes. Comparación con <i>La Traviata</i> y <i>Der Fledermaus</i> .
	<i>Il Tabarro</i> (227). Puccini e <i>Il Trittico</i> . Argumento: comparación con <i>La Houppelande</i> de Didier Gold. Análisis de la ópera
	La ciudad como decorado:
239	Espacio escénico y tiempo. Cuadro general de escenarios. Los escenarios uno a uno (247). La dimensión temporal (263).
268	La imagen de la ciudad moderna a través del espacio dramático. Localización de los lugares: casas, teatros, cafés, comercios, bailes y servicios urbanos. Estructura del paisaje urbano: barrios, nodos, caminos, hitos y fronteras (296). Legibilidad de la ciudad moderna en la ópera (341).
348	Los habitantes de esos espacios
358	Interpretación psicológica de los espacios analizados
365	Los valores de la ciudad moderna. Los de fuera. Valores explícitos. Valores implícitos. Valores negativos: ¿crítica de la gran ciudad? Los de fuera: campesinos, provincianos y extranjeros.
379	El teatro de la Ópera.

388	4. LA ÓPERA Y EL CINE Las películas de las óperas: <i>Louise</i> , <i>La Traviata</i> y <i>La Bohème</i> . La ciudad real como decorado de la ópera: <i>Tosca</i> (417).
432	5. LA PINTURA DE LA CIUDAD MODERNA: RELACIÓN CON LA ÓPERA. Lo urbano y lo monumental. Las <i>vedute</i> parisinas. Los tipos y las costumbres: manifestación de lo urbano. El tumulto, el ruido, la ‘música de la ciudad’. Pintura abreviada y expresiva de la ciudad. El París de los impresionistas. El arte hecho por mujeres. Lo visual en la función de ópera: trajes, movimiento y decorados. Pintura musical en la ópera. Paralelo entre la pintura realista y la ópera verista.
460	6. OTRAS APROXIMACIONES A LA CIUDAD EN EL DISCURSO MUSICAL Otras óperas: La ciudad del pasado. Del París de <i>Le Roi s’amuse</i> a la Mantua de <i>Rigoletto</i>. Valores urbanos en la ópera historicista. El mito de la Revolución. <i>Andrea Chénier</i> . <i>Madame Sans-Gêne</i> . <i>Dialogues de Carmélites</i> . El París del Antiguo Régimen (475). <i>Le porteur d’eau</i> . <i>La scala di seta</i> . <i>Les Huguenots</i> . <i>Maria di Rohan</i> . <i>Esmeralda</i> . <i>Manon</i> de Massenet. <i>Manon Lescaut</i> de Puccini. <i>Adriana Lecouvreur</i> . <i>Cardillac</i> . <i>Le preziose ridicole</i> . <i>Cyrano de Bergerac</i> . <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> . Comparación con los valores de la ciudad moderna. La ciudad antitética: Brujas en <i>Die tote Stadt</i>. Resumen de la novela de Rodenbach. El libreto de la ópera. Análisis breve de la ópera. Los espacios en <i>Die tote Stadt</i> . Brujas, antítesis de París. Cine a la sombra de ‘la ciudad muerta’. La negación de la ciudad moderna en la utopía: El campo y la isla. El utopismo de Wagner. Ciudad <i>versus</i> Naturaleza. Los atractivos del campo: <i>L’amico Fritz</i> . El mito de un Edén accesible: <i>Les pêcheurs de perles</i> . El utopismo de Wagner. La ciudad celestial: <i>Kitezh</i>. Antecedentes en la ópera del mito de Jerusalén: <i>Nabucco</i> , <i>I Lombardi</i> . Argumento de <i>Kitezh</i> . La Gran Kitezh como nueva Jerusalén. La Naturaleza. La ciudad postmoderna en la ópera del siglo XX. ¿Óperas sobre la ciudad contemporánea? Panorama desordenado y heterogéneo. Rasgos dominantes de la ópera contemporánea de ambiente urbano. Otros discursos musicales en relación con lo urbano. La música en la ciudad. La música popular. La música sobre la ciudad. La música culta. Integración de todos los discursos musicales en la ópera
554	7. CONCLUSIONES. Los espacios. Los personajes (559). La ciudad (563). La ideología (567).
571	8. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA. Obras de referencia. Fuentes: fonográficas y audiovisuales, fuentes literarias, fuentes cinematográficas, fuentes cartográficas. Bibliografía sobre música -bibliografía sobre ópera. Bibliografía sobre la ciudad -bibliografía sobre París. Bibliografía sobre literatura y arte.
595	9. MAPAS



INTRODUCCIÓN

El discurso de lo construido. Hay un discurso de lo construido asociado a la modernidad, de la misma forma que en épocas anteriores hubo otros asociados a lo no construido o a espacios irreales. La ópera, sin dejar de lado estos últimos (el campo, la isla, la utopía, la Jerusalén celestial), incorpora desde mediados del siglo XIX la ciudad moderna, aunque pocas veces. Reúne en uno solo diferentes discursos generados por la ciudad: arquitectónico, pictórico, literario, teatral, musical... Es a la vez síntesis de todos ellos y un discurso con entidad propia. Así, unos la han visto como un monstruo híbrido y otros, con no menos exageración, como la obra de arte total. La ópera tiene su propia y valiosa poética¹, que no es la del teatro, como éste tiene la suya, que no es la de la escritura. La ópera no es cada una de las cosas de que se compone ni la suma de todas ellas. Es el producto de todas ellas, pero es otra cosa. Intenta crear un mundo completo en un espacio limitado, como hacen por lo demás todas las artes², y nosotros trataremos de relacionarlo con el mundo de afuera, porque la ópera siempre es una representación que la sociedad se da de sí misma³. Su relevancia artística y social y su permanencia en los escenarios, grabaciones discográficas y versiones cinematográficas hacen de ella un prometedor objeto de estudio. Algunas óperas se ambientan, efectivamente, en la ciudad moderna en la época trascendental de sus intensas transformaciones del siglo XIX y primeras décadas del XX.

Desde la literatura se acuñó el nuevo concepto de ‘modernidad’, que ya no mira al mundo clásico como en los siglos anteriores. Además de la aspiración permanente a la novedad y del rechazo del filisteísmo de la burguesía, contiene la búsqueda del alma de la ciudad, de la identidad de las nuevas masas urbanas. El poeta será el curioso detective que lleve al lector incluso a lugares, no por cercanos menos peligrosos, donde nunca se atrevería a ir personalmente, a buscar el sentido del aparente caos de la gran ciudad. Ya entre 1788 y 1794 Nicolas-Edmé Restif, autor invocado por Baudelaire, había escrito las peripecias de un *flâneur* atraído por lo oscuro y misterioso del medio urbano parisino, un *flâneur* que, según aprecia Mongin, anticipa la moderna

¹ Justo es el elogio de Fernández-Cid a Puccini cuando, en el más feliz maridaje con el o los libretistas, da relieve y convierte en producto de primerísima calidad un momento dramático, una situación cómica, un diálogo enternecedor, una simple palabra, un gesto definitorio (FERNÁNDEZ-CID, p. 7).

² VALERO, p. 76.

³ CASTAREDE, p. 81.

marginalidad⁴. La novela de aventuras adopta en el siglo XIX la ciudad como marco, descartando la naturaleza, y lo mismo hará luego la novela negra⁵. Igualmente las óperas que vamos a estudiar llevarán al público a lugares de la ciudad donde nunca habría pensado: a los muelles hundidos junto al río, a las precarias buhardillas, a la gélida madrugada a las afueras de París, en la barrera de Consumos, a los escenarios del esplendor y miseria de las cortesanas, de la pobreza, el amor libre, la enfermedad o el crimen.

Balzac escribía con entusiasmo de la moderna metrópoli, a un tiempo peligrosa, tentadora e irresistible, ciudad de luces nocturnas y paraísos secretos⁶. La ciudad presente, en constante transformación, es el objeto del arte, y sus nuevos héroes, los héroes de la vida moderna, esos anónimos ciudadanos que viven el conflicto de una adaptación nunca acabada. Porque interesan las situaciones existenciales concretas, actitudes, modos de vida explorados hasta entre el populacho, sobre el que siempre planea la sensación de peligro; no la ciudad de los arquitectos⁷, por más que en el tiempo que va de la primera a la última de nuestras ocho óperas se opere una auténtica revolución urbanística⁸:

*En Nuestra Señora de París, Hugo escribió un hermoso capítulo, de una inteligencia muy fina, “Éste matará a aquél”; éste, es decir, el libro; aquél, es decir, el monumento. Expresándose así, Hugo da pruebas de una manera muy moderna de concebir el monumento y la ciudad, verdaderamente como una escritura, como una inscripción del hombre en el espacio.*⁹

Tan grande es la importancia de la literatura de París que se la considera parte de la propia ciudad, uno de sus agentes conformadores. De hecho E. Hazan identifica la *Comédie humaine* de Balzac con el París de Luis Felipe hasta el punto de que a la relación mimética tradicional en que el texto imita la ciudad, opone otra en que la ciudad de París, en el sentido de su representación mental, imita el texto literario¹⁰. La propia literatura, espejo de sí misma, se encarga de registrarlo: ¿no invoca Frédéric, el

⁴ MONGIN, p. 84.

⁵ BAILLY, p. 167.

⁶ Hauser lo considera el primero de los escritores que crean el mito del París moderno (HAUSER, p. 60), y Harvey pondera su capacidad anticipadora, como la del pintor Daumier (HARVEY 2, pp. 25-6 y 35-6).

⁷ Así se expresaba ya, en su *Tableau de Paris* (1781), Mercier, otro autor a quien Baudelaire pensó dedicar un ensayo:

Je vais parler de Paris, non de ses édifices, de ses temples, de ses monumens, de ses curiosités, etc. Assez d'autres ont écrit là-dessus. Je parlerai des mœurs publiques et particulières, des idées régnantes, de la situation actuelle des esprits, de tout ce qui m'a frappé dans cet amas bizarre de coutumes folles ou raisonnables, mais toujours changeantes (MERCIER, p. III).

⁸ SENNETT 1, p. 341.

⁹ BARTHES 1, pp. 258-9.

¹⁰ HAZAN, p. 401.

personaje de Flaubert en *L'éducation sentimentale*, al balzaquiano Rastignac ante su amigo Deslauriers, cuando hacen planes para su futuro en París, y éste a los Trece, también de Balzac?¹¹ De la misma manera los personajes de Murger o Dumas que Leoncavallo, Puccini y Verdi llevan a los teatros de la ópera tienen en la cabeza otros personajes literarios que les han precedido y hablan de ellos. El discurso literario está en la base de la ópera, ya se trate de folletines y novelas en general, ya sea adaptaciones teatrales o dramas originales.

La narración es un discurso que venía utilizando para su difusión la lectura pública en salones, cafés, clubs, ateneos, pero para el que no es imprescindible un lugar específico: los periódicos y revistas y la proliferación de editoriales popularizan la lectura solitaria, normalmente en la intimidad, en ratos libres. De ello se derivará, como comprobaremos al compararla con otros géneros, una mayor libertad y crudeza en el tratamiento de algunas cosas.

La de los derechos de autor es una vieja lucha: con frecuencia, cuando una novela tenía éxito, su autor, solo o en colaboración con algún especialista, la adaptaba para el teatro. La participación en la recaudación era la que de verdad podía hacer de golpe la fortuna de un escritor. La versión teatral, por otra parte, facilitaba la tarea a los libretistas y compositores de ópera, siempre atentos a los temas de éxito. El teatro gozó entonces de una popularidad inmensa. Es un discurso que sí precisa de un espacio específico para un público numeroso, y muestra de ello es la gran cantidad de teatros que aparecerán en las páginas que siguen: aquellos donde se estrenaron los dramas en que se basa nuestro repertorio de elección y los nombrados en las propias obras de ficción. Dentro de su espacio ordenado y en un lapso de tiempo predeterminado tiene lugar esa vida virtual que es el teatro, ante un numeroso público congregado al efecto. Por razones obvias, las autoridades le venían aplicando una vigilante censura: no en vano el teatro había renacido en los siglos anteriores como instrumento de propaganda, subvencionado por la realeza y la aristocracia.

Pintura y arquitectura tienen sus propios discursos, muy caracterizados, en relación con la ciudad moderna, que será necesario estudiar y contrastar con los anteriores. El cine incorporó la ópera desde muy pronto, ya desde la época muda, por mucho que sorprenda. La representación meramente visual de una ópera conocida podía llegar a sostenerse en la pantalla: la puesta en escena, la caracterización de los

¹¹ FLAUBERT, pp. 21 y 181.

personajes y el movimiento escénico, más unos pocos carteles bastaban para seguir una historia melodramática¹². Evidentemente, nos ocuparemos de películas modernas, en las que el discurso cinematográfico incorpora también una magnífica banda sonora y enriquece la puesta en escena con soluciones propias, inalcanzables en el escenario de un teatro: aparte de la variedad de planos, de las posibilidades del montaje, del *flash back* y de las acciones paralelas, nos interesa sobre todo cómo se desborda el espacio escénico concretando y haciendo visible lo que en el teatro solo puede imaginarse.

Pero en la base de todos estos discursos está la ciudad real que, según comprobaremos, es, a despecho de todo supuesto realismo, otra distinta de la de la ficción.

Transformaciones de la ciudad moderna. La ciudad moderna es producto de la capitalización del mundo por Europa y de la revolución industrial, del triunfo del capitalismo y de una serie de revoluciones políticas promovidas por la burguesía. Migraciones interiores desde el medio rural acumularon en algunas ciudades, recientes o no, masas obreras nunca vistas (Londres pasó de un millón de habitantes en 1790 a 2.235.000 en 1841), con precarias condiciones de vida, que sobrevivían entre la resignación y la utopía de una revolución popular. Pero todavía en 1850 los países más adelantados como Gran Bretaña, Alemania, los Estados Unidos o Francia eran sociedades predominantemente rurales.

En estas ciudades se operaron unas transformaciones aceleradas que degradaban el espacio anterior en aras de la producción: operaciones privadas, impulsadas por la búsqueda del máximo lucro, promovían la instalación de fábricas y barriadas obreras de ínfima calidad. Allí donde tardó en romperse el viejo recinto defensivo o fiscal y faltaba suelo, el casco urbano se recreció y macizó, y la población y sus actividades se hacinaron, como fue el caso de París. Pero simultáneamente se acondicionó en alguna zona elegida la ciudad de la burguesía, mediante operaciones de embellecimiento interior o de ensanche de gran dignidad arquitectónica y urbanística (a menudo marcadas también por la especulación y la corrupción).

¹² Recíprocamente, la ópera imprimió su huella en muchas películas de los primeros tiempos del cine: grandes relatos de la década de 1910 como *Cabiria*, de Fosco, o *El Nacimiento de una Nación* e *Intolerancia*, de Griffith, usan frecuentemente su composición frontal y desplazamiento de masas, amén de su enfática gesticulación (MATAMORO 2, p. 21).

La antigua relación medida con el medio natural daba paso a una vasta anarquía mercantil¹³. Estas transformaciones no solo significan una nueva representación del espacio entre sus habitantes, sino que expresan un gran cambio en las relaciones sociales. La aparición de nuevas vías de comunicación y la necesidad de infraestructuras para el abastecimiento y de mejora de las condiciones higiénicas movieron también a intervenciones urbanísticas desde el poder político, que elevó además numerosos edificios públicos. La gran ciudad, conectada por ferrocarril y por barcos de vapor, ya no dependía del área agrícola circundante¹⁴. Creaba espacios nuevos, escaparates en los que ofrecía a la vista y al consumo todo un mundo: pasajes, grandes almacenes, palacios de exposiciones... Anchas y largas avenidas, con aceras, encauzaron multitudes anónimas nunca vistas y se poblaron de comercios y cafés; el alumbrado de gas permitió el uso de la vía pública también durante la noche. Como resultado de todo ello, el ambiente y costumbres de la ciudad tradicional fueron retrocediendo hasta desaparecer.

París y el mito de la modernidad. La ciudad de París encarna como ninguna el mito baudeleriano de la modernidad, el espejo en que quisieron mirarse otras capitales europeas y de ultramar. De hecho, en ella nació el discurso moderno sobre la ciudad¹⁵. David Harvey, que dedica muchas páginas a demostrar que la modernidad no fue una ruptura, sino que todo venía fraguándose antes, establece no obstante un espectacular contraste entre el antes y el después de 1848:

*Antes encontrábamos a clasicistas como Ingres y David y a coloristas como Delacroix, y después al realismo de Courbet y al impresionismo de Manet. Antes nos topábamos con los poetas y novelistas románticos (Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset y George Sand), después vino la prosa y la poesía tensa, dispersa y exquisita de Flaubert y Baudelaire. Antes reinaban las industrias manufactureras dispersas, organizadas sobre bases artesanales, muchas de las cuales dieron paso a la maquinaria y la industria moderna. Antes había tiendas pequeñas en los soportales y a lo largo de calles estrechas y torcidas, después llegó la expansión de los grandes almacenes que se derramaron por los bulevares. Antes campaban la utopía y el romanticismo, y después el gerencialismo obstinado y el socialismo científico. Antes el de aguador era un oficio extendido, en 1870, la llegada del agua corriente a las viviendas lo hacía desaparecer. En todos estos aspectos, y muchos más, 1848 parecía ser un momento decisivo en el que mucho de lo que era nuevo cristalizaba de lo viejo.*¹⁶

¹³ SANTOS 2, p. 43.

¹⁴ *Ibid.* p. 53.

¹⁵ STIERLE.

¹⁶ HARVEY 2, pp. 7-8. Sobre la modernidad como ruptura ver pp. 5-30.

Este París moderno es la primera ciudad que se asoma, en presente, al escenario de la ópera con *La Traviata*, y eso ocurre cinco años después de la publicación de la novela de Dumas hijo, precisamente en 1848. A bastante distancia le seguirán otras óperas, entre ellas *La Bohème*, que se ambienta en la misma época al ser su fuente literaria coetánea. Puccini, un compositor de producción corta, una docena de óperas, ambienta cuatro en esta ciudad, tres de ellas en tiempo contemporáneo. Ninguna otra ciudad moderna ha sido abordada tantas veces por la ópera¹⁷ y ésta es la primera conclusión que se ha evidenciado al repasar el gran repertorio: París es la ciudad moderna en la ópera. Y las óperas que la tratan pueden encuadrarse, aunque eso es matizable, en la corriente verista: entre las más representadas hoy, siete son italianas y una francesa.

Predomina en ellas una componente realista que venía del mismo seno del romanticismo e incitaba a buscar lo verdadero y a acercar el arte y la literatura al mundo más próximo y real, a hacer arte de lo cotidiano. Una corriente profunda que conviviría con diversos movimientos pero manteniendo siempre una vocación de verdad y de modernidad. Algo asimilable a lo que en pintura representan Courbet y Monet, que dejan atrás el historicismo y el exotismo románticos, se apartan del simbolismo y no incurren todavía en la distorsión nuevamente subjetivista del expresionismo. Nos interesa en ellas el parangón entre ficción y realidad: combinar su mirada desde dentro, la fenomenológica, la poética de la ciudad, con la mirada desde fuera, la objetiva, bien conocida y documentada sobre París y sus transformaciones de todo tipo¹⁸.

A través de estas óperas vamos a acercarnos, en su realidad y en la ficción, al París de entre mediados del siglo XIX y principios del XX, una ciudad que en ese tiempo ofrece unas manifestaciones culturales y artísticas consolidadas, de inmensa influencia en el resto de Europa y en el devenir de nuestra civilización. W. Benjamin la llamó “capital del siglo XIX” basándose en el valor ejemplar de su cultura, aunque Hauser se muestra desdeñoso: París es metrópoli del placer, es la ciudad de la ópera, de la opereta, del baile, de los bulevares, los restaurantes, los grandes almacenes, las exposiciones mundiales y los placeres corrientes y baratos, no el centro del arte y la cultura¹⁹.

¹⁷ Sabido es que Sevilla se lleva la palma, pero no la Sevilla moderna.

¹⁸ La utilidad de este parangón en MONGIN, p. 37.

¹⁹ HAUSER, p. 74. Para Lenger es capital del siglo XIX “únicamente en el discurso de escritores y especialistas en literatura” (LENGER, p. 305).

La ficción adopta unos tipos de espacios u otros y elige sus lugares, reales o no, no por casualidad. Que París y sus sitios generen tanta literatura tampoco es casual y responde a muchos factores, empezando por el mito de la ‘Ciudad-Luz’²⁰ y terminando porque muchas obras se escriben en París para lectores parisinos en primera instancia, de manera que es una ciudad ‘novelesca’ a la que el visitante acude con muchas referencias literarias²¹. Igual ocurre con la ópera: en ese siglo no hay compositor importante, de Rossini a Wagner, que no aspire a triunfar en París, que no visite la ciudad y que no se esfuerce en estrenar en alguno de sus teatros.

Corpus. Nos centraremos en París por tanto, porque, además de ser la máxima encarnación del mito de la modernidad, es la ciudad elegida por la ópera cuando se trata de recrear un ambiente y unos personajes urbanos modernos. El objeto central de nuestro estudio van a ser ocho óperas y sus fuentes literarias directas: *La Traviata* (1853), las dos *Bohème*, la de Puccini (1896) y la de Leoncavallo (1897), *Fedora* (1898), *Zazà* (1900), *Louise* (del mismo año), *La Rondine* (1917) e *Il Tabarro* (1918), todas ellas ambientadas en París y conocidas actualmente: de todas hay en el mercado grabaciones comerciales y éste es un criterio draconiano de selección, ya que implica su vigencia en el mercado cultural actual. Es obligado reconocer al disco su impacto decisivo en el renacimiento de la ópera en la segunda mitad del siglo XX²². Muchos otros títulos van a ser parcialmente tratados por diversos motivos.

Los lugares histórico-geográficos, literarios y operísticos de Violetta Valéry (Alphonsine Plessis, Marie Duplessis, Marguerite Gautier, que todas son la misma o casi la misma), Mimì, Fedora, Zazà, Louise, Magda y Giorgetta (y no por casualidad optamos por nombrar a las protagonistas femeninas, que son mucho más protagonistas que sus amigos) son el objeto de nuestro trabajo. Trataremos de reconstruirlos e interpretarlos a su conjuro.

²⁰ MACCIA. Además de lo metafórico de la expresión, en 1817 París fue la primera ciudad iluminada por gas, hecho de gran influencia en el mundo que vamos a tratar.

²¹ La observación es de Augé (FRATICELLI, p. 6).

²² Hasta la llegada del microsurco no se generalizó la grabación de óperas completas, hecho que alentó la ampliación del repertorio hacia títulos famosos antaño, pero ya ausentes de los teatros:

(...) el repertorio operístico se había ido restringiendo de tal modo que óperas hoy en día tan populares como Nabucco o La Cenerentola eran virtualmente desconocidas. Se ignoraba toda la producción rossiniana salvo el Barbiere, que se cantaba horriblemente deformado; de Donizetti se recordaban apenas cuatro o cinco títulos; se respetaba a Bellini pero apenas se representaban Norma e I Puritani. El repertorio francés estaba reducido a tres o cuatro títulos, y en cuanto a las creaciones mozartianas estaban limitadas a los grandes títulos que, además, eran apreciados únicamente por un público sumamente restringido (ALIER 4, p. 5)

La ciudad como decorado: espacios escénico y dramático. La ciudad que encontramos en la ópera es, ante todo un decorado que ordena los espacios donde se desenvuelve la trama. La ciudad está presente en estas óperas, pero más fuera de escena que dentro, de forma latente, normalmente como elemento perturbador, aunque la veremos también influyendo en los personajes y hasta empujando sus pasos (fuera de nuestro repertorio, un caso extremo es el de Brujas en *Die tote Stadt*, y dentro, el París de *Louise*).

La ópera en sí nos da pocos datos sobre los espacios urbanos. En un drama esa información solo nos suele llegar de los diálogos y de los decorados; no hay un narrador que nos cuente esos detalles. En la ópera sí que actúa el narrador, en este caso el compositor, a través de la música: la música ‘pinta’ muchas cosas, especialmente respecto al carácter de las situaciones y al estado anímico y sentimientos de los personajes²³. Ahora bien, por más que la ópera pueda reincorporar ese elemento narrativo de la novela, esa voz del autor ausente en el drama, la música no proporciona nombres y la palabra se aplica más a enfatizar que a informar, especialmente en el repertorio que vamos a abordar.

Hay que recordar además que el texto perdió posiciones en el siglo XIX respecto al los siglos anteriores, cuando la autoría de una ópera se atribuía al poeta antes que al músico²⁴, y un mismo aclamado libreto era puesto en música una y otra vez a lo largo de los años por sucesivos compositores. Stendhal se conformaba con pescar algunas palabras que le enteraran de que el héroe estaba desesperado o en el colmo de la felicidad y se entregaba a la situación, a la música y a la excelencia del canto²⁵:

(...) es una suerte que el arte encantador que nos ocupa pueda pasarse también sin un gran poeta. Sólo que no se debe cometer la imprudencia de leer el libreto²⁶.

²³ Porque la ópera nace de la *seconda prattica* monterverdiana, una monodia acompañada que crea un punto de vista narrativo único, frente a la riqueza, despersonalización y neutralidad de la polifonía (*prima prattica*). José Luis Téllez atribuye esta focalización de los *afetti* al paso del clasicismo renacentista al ‘expresionismo’ manierista (TÉLLEZ 3).

²⁴ Apostolo Zeno, Pietro Metastasio y Carlo Goldoni; los napolitanos Gennaro Federico, Antonio Palomba y Giambattista Lorenzi; el reformador Raniero de Cazabigi y otros excelentes libretistas como Giovanni Bertati o Giovanni B. Casti. Excelente fue también Lorenzo Da Ponte, pero aquí se impone ya el músico: Mozart.

²⁵ (...) importa muy poco que oigamos o no distintamente el resto de la letra de un aria; lo esencial es que sea cantada con el acento de la pasión. Ésta es la razón de que asistamos con sensible placer a una ópera bien cantada aunque la letra esté en un idioma extranjero (STENDHAL 2, p. 258).

²⁶ *Ibid.*, pp. 59-60.

Que es justamente una imprudencia que nos hemos impuesto en este trabajo. Aun sabiendo el valor tan relativo aquí de la palabra²⁷, en el texto está la estructura profunda de la representación, de la que es proyecto. Además no cambia (o no debe cambiar, como la música) de una representación a otra, por lo menos el texto principal (el cantado por los personajes). Nosotros nos ocuparemos también del secundario, las acotaciones, especialmente las visuales y de movimiento.

La ópera que estudiamos evolucionaba hacia una progresiva importancia de lo teatral²⁸. De hecho, Alban Berg entendía así el papel de la música en *Wozzeck*, una obra que está justamente un paso más allá (en lo cronológico y lo estético) del repertorio que vamos a tratar:

*Trasladar el lenguaje poético del drama inmortal de Büchner al lenguaje musical es devolver al teatro lo que es del teatro, es decir, componer de forma que la música sea consciente en cada momento de su deber de estar al servicio del drama y, más aún, de forma que transmita de sí misma todo aquello que el drama necesita para convertirse, en la escena, en una realidad.*²⁹

Aunque prestaremos la mayor atención a los textos de los libretos, no olvidaremos sus fuentes literarias directas, con las que los compararemos. Nos obliga a ello además ese carácter comprimido de los textos de la ópera, su recurso a la elipsis y a la condensación, la información que no está explícita aunque pudiera sobreentenderse, ese mundo espeso que queda más allá del escenario. Está claro que no basta el espacio escénico, el visible sobre el escenario, ese espacio mimético que el teatro ha incorporado desde el siglo XVIII. Además de ese ‘trozo de mundo’ es necesario ocuparse de lo que queda fuera y no se ve, coherente con el anterior, el espacio dramático, el que interioriza el espectador a partir de cuanto se le presenta, y mucho más³⁰. Reconstruir todo un substrato conocido y operante entre el público para el que se compusieron estas obras. Los autores no pensaron en nosotros y se va perdiendo. Nos interesan los lugares de París como espacio dramático, en ese sentido lato, tanto como los espacios escénicos de la ópera, con sus connotaciones y funcionalidad. Nos interesa

²⁷ *La música de ópera grita mucho, canta y repite: no hay obra donde la palabra no esté más devaluada, pero tampoco obra donde el simple grito, el trance vocal, la línea de canto sean más conmovedoras, más ahítas de arte y de belleza* (CASTARÈDE, p. 52).

²⁸ A finales del siglo XIX había en Italia un importante debate sobre la naturaleza del libreto operístico: mucho denunciaban que la ópera se estaba convirtiendo en ‘música de teatro’, mera ilustración vocal e instrumental de un texto ya no poético sino teatral -todo acción, todo espectáculo (GUARNIERI, p. 133).

²⁹ Citado por LIBERMAN 2, p. 86.

³⁰ CORVIN 2, p. 300.

también el tiempo asociado a esos escenarios, porque el día y la noche o el invierno modifican los espacios.

*Quisiera estudiar o leer: Y mis ojos recorren páginas y páginas, mientras mi pensamiento ha conseguido escaparse y ojea otro gran libro: París.*³¹

Objetivos. A partir de un trabajo previo presentado en junio de 2007 para la obtención del D.E.A., *El París de La Traviata. Espacio y ficción*, se nos plantearon algunas cuestiones que contrastar con un corpus significativo, como por ejemplo si la elección de un barrio muy concreto por el *demi-monde* parisino de mediados del siglo XIX se correspondía con elecciones igualmente concretas y excluyentes por parte de otros segmentos sociales tratados en otras óperas: el Barrio Latino por la bohemia, por ejemplo. Quedaron cuestiones que confirmar y generalizar, como la funcionalidad para los grandes giros dramáticos de espacios que llamaremos ‘entreabiertos’, es decir, cerrados pero con muros perforados que permiten la influencia de agentes exteriores (¿son solo unos espacios ‘pregnantes’, intrínsecos a la mecánica del teatro?); el nulo interés por la descripción visual del paisaje urbano exterior (sí en cambio por los interiores y sus objetos); el progreso del curso normal de las cosas (hacia la infelicidad) dentro de los espacios cerrados y la excepción (felicidad) en espacios abiertos; la influencia negativa de París; la de los lugares sobre los personajes o la querencia de éstos por ciertos lugares, etc. Y hay, sobre todo, una hipótesis que explorar: la de la preferencia de la ópera por los lugares fronterizos, acaso metonímicos de cierto tipo de personajes de elección. Si esto es así, habrá que comprobar y explicar en su caso si la ópera se comporta de modo diferente a la literatura de la época, o al teatro contemporáneo, a pesar de dejarse impregnar de realismo. Finalmente hay otra dimensión ideológica que se debe explorar: ¿Qué valores típicamente urbanos se desprenden de esas óperas? ¿Cómo queda parada la ciudad moderna en la ópera? ¿Cómo se trata la ciudad del pasado? ¿Qué representan, en el repertorio operístico cercano al elegido, los espacios que no son urbanos? En definitiva, los principales objetivos de la tesis son:

1º. Analizar si, dentro de corpus acotado, los espacios determinantes son fronterizos, en las dimensiones horizontal (las lindes de la ciudad con el campo), vertical (buhardillas, muelles del río...) o temporal (la noche).

³¹ MACHADO, p. 56.

2°. Demostrar que existe una relación entre los tipos de espacios, el carácter de los personajes y las situaciones.

3°. Establecer las razones por las que esas óperas eligen tales personajes, situaciones y espacios, incluso a costa, de apartarse de obras literarias y teatrales importantes del momento.

4°. Componer la imagen de la ciudad moderna que resulta a partir de esas obras de ficción y contrastarla con la de la ciudad real.

5°. Extraer los valores que se asocian con lo urbano dentro de ese corpus, y determinar la ideología que sustentan.

6°. Comparar el tratamiento de la ciudad moderna en estas óperas con el de otros discursos.

Metodología. Kevin Lynch legó un modelo para la composición de la imagen de la ciudad, que clasifica sus elementos en barrios, nodos, caminos, hitos y fronteras. Es un modelo que sigue siendo útil³². Desde los años sesenta la percepción subjetiva de la realidad empezó a interesar en las ciencias sociales. En antropología, en economía y en otras disciplinas se descubrió que los individuos y los grupos sociales poseen una percepción sesgada de la realidad, en función de sus valores culturales, sus experiencias y aspiraciones. Una misma realidad se percibe de forma muy diferente según las personas. El estudio de las desviaciones de estas imágenes, entre sí y con la realidad, así como los factores que influyen en ellas, pasó a ser objeto de interés científico. Los ‘geógrafos de la percepción’ proclamaron que el ser humano decide su comportamiento espacial, no en función del medio geográfico real, sino de la percepción que posee del mismo. La geografía tiende así un puente a lo subjetivo y nos ayuda a acercarnos a la ciudad de la ficción, a estudiar la imaginación poética sin olvidar el racionalismo de la ciencia³³. Es posible cruzar la mirada de Lynch con la de Sansot. Mucho antes Benjamin había insistido en que las personas no viven solo en el mundo material, sino que se interponen decisivamente la imaginación, los sueños,

³² Lo ha aplicado recientemente José Carlos Rovira en *Ciudad y literatura en América Latina*.

³³ BACHELARD 2, p. 7.

concepciones, representaciones, ‘fantasmagorías’... Siguiendo a Lynch distinguiremos, por tanto:

-Los barrios o distritos, zonas de la ciudad entre medianas y grandes, que identifica mentalmente el espectador por su personalidad, aspecto y características, por oposición sobre todo a otros barrios colindantes. Son muy significativas sus connotaciones sociales. Según de qué ciudad se trate, pueden ser los elementos principales de su ordenación mental.

-Las sendas o caminos son los canales de tránsito por la ciudad: las calles en general. Hoy día, para la mayoría de las personas son los elementos predominantes en su imagen de la ciudad.

-Los nodos son lugares en que se entra y sale, lugares de conjunción, referencia hacia la que nos movemos o de donde partimos: pueden ser cruces de caminos, como plazas o encrucijadas, y también concentraciones temáticas, como zonas comerciales, de cafés, espectáculos...

-Los hitos o mojones son elementos externos bien visibles que identifican un punto conocido de la ciudad. Ayudan a orientarse en los desplazamientos.

-Las fronteras o límites, los bordes, son líneas que separan zonas diferentes, así como la ciudad de su entorno. Las más fuertes son las visualmente prominentes, continuas y nada o poco penetrables³⁴.

Evidentemente no estamos ante un estudio geográfico. La propuesta de Lynch se ocupa tan solo de objetos físicos y perceptibles, apuntando tan solo otras influencias que actúan sobre la capacidad de representarse la ciudad, como el significado social de una zona, su función, historia, nombre... Es lo que echa de menos Bailly, que dedica todo un capítulo a la percepción de la ciudad (precisamente de París) en la novela del siglo XIX³⁵. Cuando Augé estudia la geometría del lugar antropológico, por más que se refiere al espacio aldeano y al doméstico, encuentra exactamente los mismos elementos salvo, lógicamente, los barrios, y advierte que se podrían aplicar todavía a la Francia contemporánea³⁶; y Roland Barthes encuentra en Lynch al urbanista más cercano a los problemas de semántica urbana³⁷. Además de la subjetividad, que es un elemento fundamental en la ‘geografía de la percepción’, hay que tener en cuenta la

³⁴ LYNCH, pp. 47-71.

³⁵ BAILLY, pp. 160-87.

³⁶ AUGÉ 1, pp. 62-3 y 69.

³⁷ No obstante, le reprocha que, a pesar de haber creado un verdadero vocabulario, tiene de la ciudad una concepción más giestalista que estructural (BARTHES 1, p. 259).

perspectiva literaria, la descripción del autor y la percepción de sus criaturas, los espacios que vemos en escena y los que evocan los personajes...

Para la vivencia de ese decorado que componen el espacio escénico y dramático, nos basaremos en el modelo que propone Olivier Mongin, que estructura la experiencia urbana según las relaciones entre el centro y la periferia, lo interior y lo exterior (que matizaremos incluyendo los espacios ‘entreabiertos’), lo privado y lo público y el adentro y el afuera³⁸, a las que nos ha parecido útil añadir el arriba y abajo y la noche y el día.

Nos vamos a mover en cinco niveles: realidad (histórica, biográfica y geográfica), novela, drama o adaptación teatral, ópera y, por supuesto, película de la ópera si existe. Compararemos el tratamiento de episodios significativos de la ópera con sus fuentes, para contrastar los recursos propios de cada género. Seguiremos su trama rastreando en lo posible de dónde escoge el libreto cada elemento y qué hay de original. Trataremos de tomar de primera mano cuanto se refiera al carácter de los personajes, los valores que se traslucen y el tratamiento de los espacios. Cada ópera merecerá su propio análisis: no será igual *La Traviata*, que sigue linealmente el argumento de *La Dame aux camelias*, que *La Bohème*, que crea un argumento de donde no lo hay, a partir de las *Scènes de la vie de bohème*, o *Louise*, cuyo argumento es, hasta donde sabemos, original. Clasificaremos y ubicaremos, con ayuda de mapas de la época, los lugares de la realidad y la ficción; analizaremos los tipos de espacios en relación con lo que ocurre en ellos. Usaremos el mapa cuanto sea necesario, como contraste y no como censura que la objetividad científica imponga a la significación³⁹. Nos hemos de ocupar de los dos y como propone Bachelard:

*(...) hacer complementarias la poesía y la ciencia, unir las como a dos contrarios bien hechos. Es preciso, pues, oponer al espíritu poético expansivo, el espíritu científico taciturno para el cual la antipatía previa es una sana precaución.*⁴⁰

Buscaremos el contraste de las ocho óperas con la literatura de su tiempo. Dada la cronología de nuestro repertorio (1853-1918) es posible que haya ejemplos de dos metáforas fundamentales en la lectura de la ciudad moderna: la ciudad como cuerpo y la ciudad como escritura. También queremos compararlas con el tratamiento de lo urbano en otras músicas. Otros contrastes necesarios son el de sus valores típicamente urbanos con los que se desprenden de escenarios distintos, como el mundo rural o la

³⁸ MONGIN, p. 156.

³⁹ BARTHES 1, p. 258.

⁴⁰ BACHELARD 3, p. 8.

ciudad histórica o postmoderna... Acudiremos a los libretos, grabaciones musicales y audiovisuales, mapas, pinturas, obras literarias y cuantas fuentes sean necesarias.

La pintura del paisaje urbano, sonora pero a veces también visual, escénica, ha de enfrentarse a la que hacen los pintores. Aunque dediquemos un capítulo expresamente a éstos, las ilustraciones con pinturas, e incluso algunas esculturas, se distribuirán a lo largo de todo el trabajo, allá donde más eficaz sea el refuerzo o el contraste con otros discursos. La imagen es fundamental en un trabajo que ha de tratar los espacios, que al fin y al cabo percibimos por la vista: por la importancia de lo visual (disfraces, movimiento y decorados) en la ópera, espectáculo donde lo musical y lo visual predominan sobre la palabra; por la conveniencia de contrastar estas ficciones, no solo con la literatura que está en su base, sino con la pintura que se ocupa del moderno París; por la incorporación del cine que recrea estas óperas con su propio lenguaje y soluciones.

Originalidad de este trabajo. La ópera genera cada año una ingente bibliografía que se suele centrar en aspectos como el análisis musical, la vocalidad, su procedencia literaria o teatral, la escenografía, los cantantes, la historia de los teatros, la crítica de representaciones o grabaciones, etc. En cambio no se encuentran acercamientos interdisciplinares como el que intentamos aquí. Con frecuencia además los analistas musicales han despreciado la calidad intrínsecamente musical del repertorio que vamos a estudiar, igual que han hecho los estudiosos de la literatura y el teatro con los libretos. Los especialistas han desconfiado tradicionalmente de un género tan híbrido. Mercedes Arroyo fue una excepción, hace unos años, con su tesis doctoral *La ciudad en la música del siglo XIX. La difusión de imágenes e ideas espaciales*, dirigida por el geógrafo Horacio Capel. Es un trabajo centrado en la ideología, generalmente conservadora, que subyace al tratamiento del tema urbano, ya sea en la música culta, destinada a un público burgués, la música coral, destinada a los obreros, o la zarzuela, como teatro popular. No aborda en cambio, a pesar de su título, la semiótica de los espacios.

El presente trabajo quiere acercarse a una cierta lectura de la ciudad, acaso algo ingenua, como llega a preconizar Roland Barthes⁴¹, porque las óperas, ¿no son casi cuentos para niños?⁴²

⁴¹ BARTHES 1, p. 266.

⁴² CASTARÈDE, p. 25 y ss..

1. LA CIUDAD MODERNA REAL

El urbanismo: la transformación de París entre el reinado de Luis Felipe y la III República. Haussmann.

El París de Luis Felipe. *La Traviata* y las dos *Bohème* se desarrollan durante la Monarquía de Julio, en el París de Luis Felipe de Orleans, una época en que la capital absorbía casi todo el crecimiento demográfico de Francia merced a la inmigración de gentes de provincias. París mostraba más que nunca su fuerza gravitatoria y venían no solo las víctimas de los desastres económicos sino muchos jóvenes sin ataduras y con ganas de emprender su ascenso social. De la provincia viene Violetta, la *Traviata* (una niña de pueblo⁴³) y de la provincia procede también Alfredo. También vienen de provincias Musette y Rodolfo, los bohemios, y los padres de Louise, la protagonista de su ópera homónima. El flujo continuó y se incrementó luego, a lo largo de la segunda mitad del siglo: Ruggiero, el de *La Rondine*, es un provinciano, y la Frugola y su marido, de *Il Tabarro*, con sus nostalgias del campo, son indudablemente de pueblo; también parece de fuera Michele, el marido de Giorgetta, que en cambio se crió en Belleville, en la misma ópera.

París no estaba preparado para absorber aquella afluencia que casi duplicó su población en la primera mitad del siglo⁴⁴, a pesar de algunas intervenciones urbanísticas en época de Napoleón y durante la propia Monarquía de Julio. Napoleón había abierto el primer tramo de la *rue Rivoli*, ancho y perfectamente recto. En 1807 promulgó una ley que obligaba al alineamiento de todas las fachadas en los municipios de más de 2000 habitantes, pero tan lentas iban las obras que en 1819 el prefecto Chabrol calculaba que a París le costaría varios siglos cumplirla. En la época que nos interesa, ya en los años 40, el Prefecto del Sena Rambuteau destruyó un barrio para abrir una calle nueva, que hoy lleva su nombre, en la zona de *Les Halles*, un *percement* que es el antecedente directo de las reformas de Haussmann bajo el II Imperio. Entonces impresionó su inusitada anchura (13 metros, todavía no los 20 o 30 de Haussmann).

⁴³ Es un ejemplo de la superpoblación latente del medio rural de que hablaba Marx, que drenaba la gran ciudad en cuanto se daban las circunstancias oportunas.

⁴⁴ De 600.000 al millón de habitantes. En 1860 el crecimiento vegetativo anual era de 9.000 personas, mientras que en el mismo tiempo se sumaban 18.000 inmigrantes.

Durante siglos los sucesivos poderes apenas habían intervenido en el corazón de la capital, y éste mantenía su trazado estrecho y laberíntico, y un caserío cada vez más elevado y macizo por la falta de suelo, muy viejo, degradado, sucio e insalubre (20.000 muertos de cólera en 1832).

La mayoría de la población era tan pobre a finales de los años 1840, que de aquel millón de habitantes más de 650.000 estaban exentos de impuestos. Había unos 300.000 indigentes y la mayor parte de los que morían lo hacía en el hospital, lugar siniestro que inspiraba terror y que todos trataban de evitar. El caos arquitectónico, la superpoblación y la desigualdad que denunciaba el furierista Victor Considérant hacían de París la expresión suprema de la nefasta realidad urbana de aquel tiempo, la antítesis de las utopías en boga. Bastaba con subir a las torres de *Notre-Dame*, como hacen Marcel y Rodolphe en las *Scènes de la vie de bohème*⁴⁵, para apreciar en su globalidad el espectáculo del desorden de construcciones de todas las épocas y aspectos, que se estorbaban y privaban de luz y aire unas a otras.

*Otra ciudad más grande se había desbordado dentro del inalterado marco de calles, mansiones, casas y pasajes; amontonando personas sobre personas y negocios sobre negocios, llenando cada rincón y cada esquina, transformando las más antiguas moradas de la nobleza y de la alta burguesía en talleres y pensiones, levantando fábricas y almacenes en jardines y patios (...).*⁴⁶

Era todavía una ciudad premoderna, circular, encerrada en un recinto demasiado angosto, donde la mayoría de la población se apiñaba en edificios recrecidos hasta el sexto piso, con patios sombríos y húmedos. Por los doce barrios de este París pululan los personajes de *La Bohème*.

La desigualdad obscena entre el lujo y la miseria, completaba un cuadro propicio a las alteraciones sociales y a las barricadas, muy numerosas a lo largo de los años treinta y que cubrirían por entero la mitad Este de la *Ville* en la inminente revolución del 48, tal como se aprecia en el mapa⁴⁷.

⁴⁵ MURGER 2, Cap. VII. Victor Hugo consigue sistematizar esta visión de París desde aquel mismo lugar, en el capítulo “*Paris à vol d’oiseau*”, de *Notre Dame de Paris*, donde hace una sugestiva descripción de la ciudad y de su evolución histórica (HUGO 4, pp. 138-160). Ya en 1831 Alfred de Vigny toma ese punto de vista en su poema *Paris*:

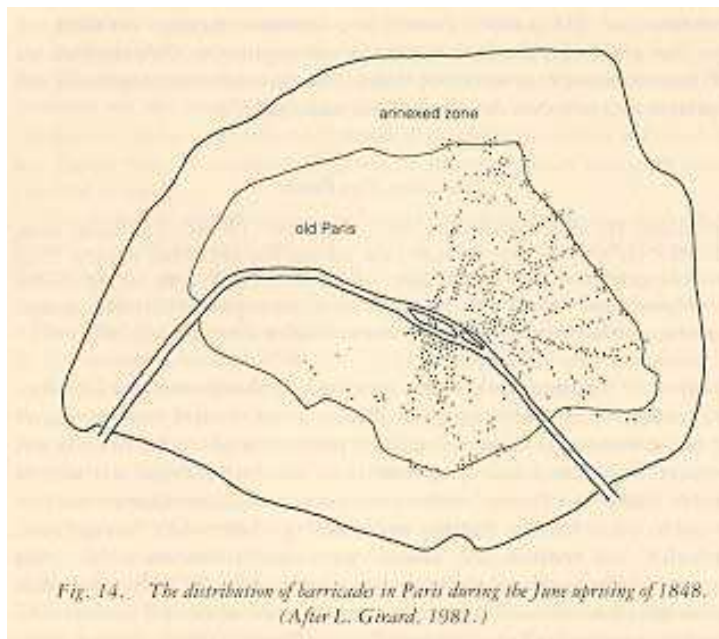
Prends ma main, Voyageur, et montons sur la tour.

Regarde tout en bas, et regarde à l’entour.

La torre es el eje de una inmensa rueda que es la ciudad y que se extiende hasta donde la vista alcanza. (VIGNY, pp. 88-94). La literatura de París insistió en esto mucho antes de la Torre Eiffel.

⁴⁶ Citado de L. Chevalier (*Labouring Classes and dangerous Classes*) en HARVEY 2, p. 125.

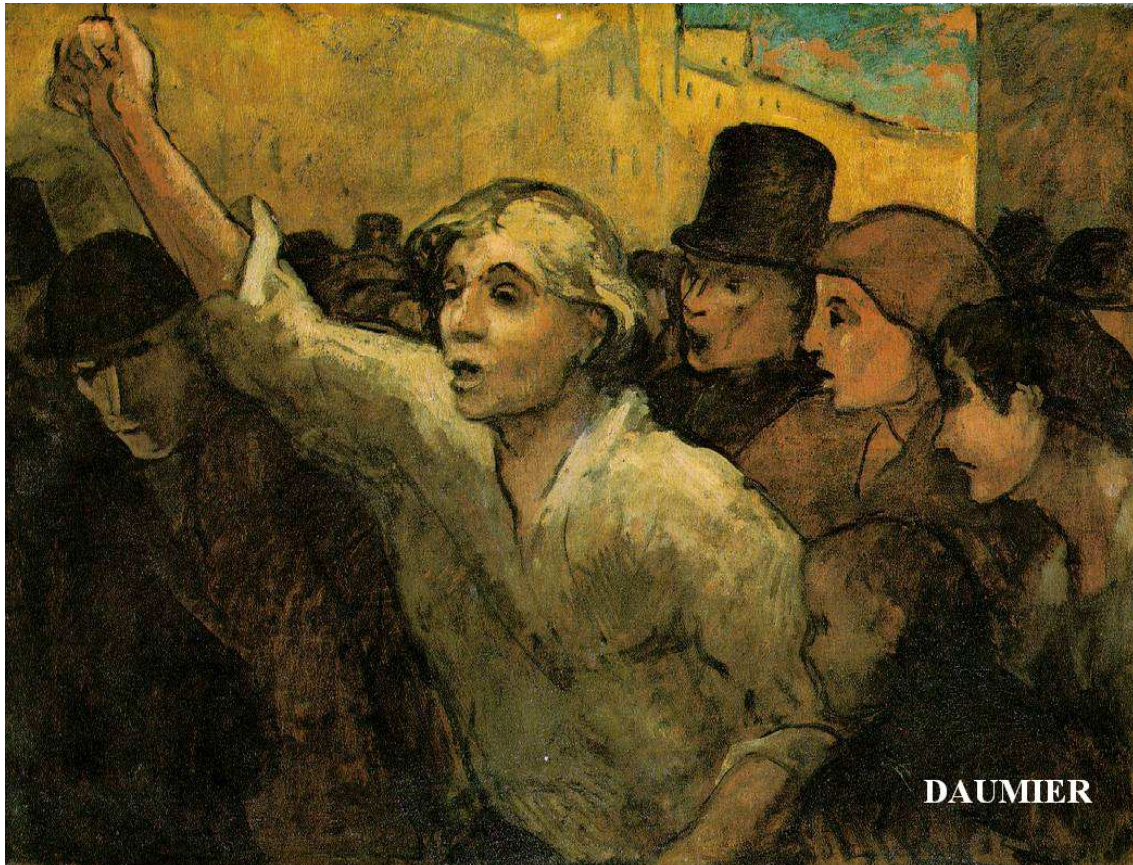
⁴⁷ HARVEY 1.



No es raro que hacia allá se orientaran muchas de las intervenciones urbanísticas de II Imperio, como veremos enseguida. Solo encontraremos una alusión a estas alteraciones del orden en el corpus que vamos a estudiar: en las *Scènes de la vie de bohème*, yendo por la calle Marcel y Musette:

— Ah ! mon Dieu, vois donc, voilà de la troupe qui arrive, il va encore y avoir une révolution. Sauvons-nous, j'ai une peur affreuse ; viens me reconduire !⁴⁸

⁴⁸ MURGER 2, p. 219.



La huelga es una pintura muy representativa del concepto del arte moderno que destilan los escritos de Baudelaire: por el contenido, que muestra hacia dónde se orientan los nuevos intereses de ciertos artistas y escritores (los personajes concentran toda la atención, sobre un fondo apenas apuntado de edificios, sin opción a lo pintoresco ni a lo monumental), y por la eficacia de la forma, abocetada y expresiva, en la que se retiene lo fugaz. Ilustra también otro aspecto que hemos de tratar: la ciudad como espacio de conflicto.

Las grandes fundaciones y espacios reales de una ciudad cuya relación con el poder real mezclaba el conflicto y la fascinación⁴⁹ (Tullerías, Inválidos, Observatorio, Escuela Militar, Plaza de la Concordia, la *Salpêtrière*, etc.), todo un “escenario para el Rey”,⁵⁰ siempre se habían adosado al casco viejo pero sin penetrar en él. El París de *Los Miserables* estaba calcado sobre el de *Nuestra Señora*: Víctor Hugo señala que apenas había aumentado un tercio de su superficie en cuatrocientos años.

Un barrio moderno. Un sector de la orilla derecha se salvaba aquellos años de la degradación descrita. El Oeste, al Norte de las Tullerías, donde se había establecido la Corte de Francia pasada la Revolución. Los reyes no volvieron a Versalles porque aquel lugar tenía, y tiene para siempre, un significado entonces

⁴⁹ MONGIN, p. 31.

⁵⁰ GAUSSEN.

inoportuno: la monarquía absoluta, separada físicamente del pueblo, de París. Los Borbones se quedaron definitivamente en París y también Luis Felipe, tras las ‘gloriosas jornadas de julio’. ¿No era ‘el rey burgués’, el rey ‘de los franceses’?

Al Norte del *faubourg Saint Honoré* se acometieron obras de expansión y mejora del trazado urbano (*Chaussée d’Antin*), derribos y nuevas construcciones. Se trataba de desplazar el centro de París hacia el Noroeste. Pronto fue el barrio residencial de moda y el centro de la vida social elegante, en torno al eje constituido por el Bulevar: el de de Montmartre y el de los Italianos, que hacen un ángulo muy abierto y se prolongan el uno en el otro, el París de la burguesía triunfante, que suplantaba a la nobleza como grupo social privilegiado, por más que invocara la igualdad, y que monopolizaba la vida política en nombre de una soberanía nacional secuestrada por el sufragio censitario.

Un espacio de ostentación de la riqueza, según se definía el nuevo gusto burgués: casas opulentas, recepciones y fiestas, carruajes, objetos artísticos, vestidos, comercios de lujo con escaparates, restaurantes y casinos, los teatros, la ópera, simbolizan el ascenso social, permiten a los triunfadores exhibirse y reconocerse entre ellos, obtener por fin el reconocimiento social. No era el barrio más aristocrático de París, que seguía siendo el *faubourg Saint-Germain*, en la otra orilla, pero sí el barrio de moda y el de los nuevos ricos, el que atrae a los viajeros. Éste será el sector de la ciudad que sirva de marco a los diferentes niveles de realidad y ficción de *La Traviata*. Este barrio acentuó su dinamismo y vio subir las rentas en las etapas siguientes, la de las reformas de Haussmann y la III República⁵¹. Pero al lado de la *Ville lumière* estaban los *slums*, expresión de la explotación del hombre por el hombre. La segregación social en aquel París se puede resumir así: opulencia en el centro frente a la pobreza de las afueras; Oeste burgués y Este trabajador; margen derecha progresista frente a la margen izquierda aristocrática y tradicionalista, aunque con la consabida conflictividad estudiantil. Todo ello con una considerable mezcla todavía.

Aunque durante el reinado de Luis Felipe se construyó mucho, con numerosos derribos, la prolongación de algunas calles y la erección de inmuebles

⁵¹ HARVEY 2, p. 179. En efecto, entrado el siglo XX, escribe Azorín:

Como vivo cerca de la Magdalena, mis paseos son frecuentes en el núcleo de esta barriada. La Magdalena y la estación de San Lázaro son como el tuétano de este barrio populoso y distinguido. Hay mucho espíritu de Lutecia por aquí. Las tiendas son elegantes. El buen gusto ordena con finura en los escaparates las ricas mercaderías (AZORÍN, p. 140).

Hoy día sigue siendo una zona privilegiada.

nuevos de estilo historicista⁵², el aspecto de París era muy distinto del actual, en vísperas todavía de su más revolucionaria transformación, por su duración y calado. Probablemente, si la burguesía no hubiera suplantado a la aristocracia, este historicismo no se habría dado: la burguesía necesitaba del prestigio del pasado para afirmar su honorabilidad⁵³. Y lo que todavía podemos ver fosilizado en algunos edificios no es más que uno de tantos signos externos de que se rodeó, que se asomarán a algunas de las óperas que vamos a estudiar:

*El burgués se vuelve vanidoso, exigente, arrogante y cree poder hacer olvidar, con meras formalidades externas, la modestia de su origen y la promiscuidad de la nueva sociedad de moda, en la que el demi-monde, las actrices y los forasteros desempeñan un papel inaudito hasta entonces.*⁵⁴

En este sentido es paradigmática la conocida relación del propio Haussmann con una actriz, cómo no, de la Ópera⁵⁵. Pero, a pesar de muchos antecedentes como éstos, en el plano de los proyectos como en el de las realizaciones, el II Imperio marca la diferencia, que estriba, sobre todo, en la escala: Haussmann triplica, por ejemplo, lo proyectado para la prolongación de los Campos Elíseos, más allá del Arco de la Estrella; hay que considerar también lo que va del tamaño de los pasajes de principios de siglo al *Palais de l'Industrie* de la Exposición de 1855, con formas arquitectónicas, por lo demás, muy parecidas⁵⁶. Igual que los burgueses con sus casas, el nuevo régimen busca legitimarse con todo ello.

El nuevo urbanismo. Era a todas luces necesaria una importante reforma que iba a suscitar lamentos y aplausos⁵⁷:

*Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)[...]
Paris change! Mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! Palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*⁵⁸

⁵² Renacimiento francés por ejemplo en la calle Linné 24 o en la calle Victor Massé 27, con bustos de Francisco I y molduras exuberantes como del castillo de Chambord; pero también palacios venecianos como en la calle *de l'Echiquier* 43, y calle *du Bac* 28 y 32, con sus triples ventanas unidas por un balcón.

⁵³ *Para sus grandes edificios públicos, templos, parlamentos, ministerios, tribunales, teatros, museos, etc., las columnatas clásicas, las agujas góticas, las cúpulas barrocas, eran algo así como una honorable prueba de limpieza de sangre* (CHUECA, p. 183). Viollet-le-Duc se desesperaba con ello.

⁵⁴ HAUSER, p. 73.

⁵⁵ HARVEY 2, p. 243.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 18-9.

⁵⁷ Merimée y Victor Hugo contemplaban la nueva urbe que surgía como un monumento al despotismo napoleónico, pero Viollet-le-Duc, aun reprochando el exceso de reglamentismo y de uniformidad, reconoció su necesidad.

⁵⁸ BAUDELAIRE, p. 97.

Con su geometría a gran escala y sus ordenadas perspectivas, con el empaque de sus calles anchas y sus fachadas de piedra, con la uniformidad de sus perfiles y la continuidad de sus líneas principales, con sus alineaciones de árboles de sombra y sus nuevos parques, es la cristalización de la dimensión utópica de la arquitectura, de la ambición de la ciudad ideal, que tendría su antecedente en Ledoux y su continuación en Le Corbusier. Utopía y ciencia (si entendemos el urbanismo como ciencia de la organización espacial) se confunden aquí⁵⁹. Explica Eugenio Trías:

*Esta dimensión utópica constituye acaso el más secreto signo de identidad en el que la arquitectura se reconoce. De ahí su ambigua relación con el poder y con los poderosos, o el hecho de que el 'alma de artista' de todo político ambicioso, Hitler, Pompidou, Mussolini o Nerhu, exija el concurso del arquitecto, sea éste Speer o Le Corbusier.*⁶⁰

Ni qué decir tiene que aquí se trata de Napoleón III, influido en su juventud por el utopismo de Saint-Simon y Fourier, y cuyos métodos anticipan los de algunos dictadores del siglo XX (según David Pinckney, Napoleón III es el verdadero autor de las líneas maestras del proyecto⁶¹), y de Haussmann, el Prefecto del Sena. Más adelante dedicaremos un capítulo al utopismo en la ópera, como negación de la ciudad moderna, pero no hay que olvidar que más allá de Arcadias cercanas e islas remotas de buenos salvajes, el concepto de utopía, de Estado ideal, se vincula a la imagen de una ciudad: utopía socialista fue, por ejemplo *Paris en l'an 2000* (1869), de Tony Moilin, luego fusilado en la represión de la Comuna.

París, el París real, siguió creciendo en superficie y en número de habitantes; absorbió los municipios limítrofes, hasta las murallas, y pasó de doce barrios a los veinte actuales. Una estructura concéntrica que no es la más adecuada para desembocar en la exterioridad del mundo, para descubrir al otro, como observa Mongin⁶² y comprobaremos en nuestro corpus. Se industrializó, a pesar de no ser una ciudad de origen industrial ni un puerto importante, gracias al exceso de población

⁵⁹ MONGIN, pp. 115 y 127-9.

⁶⁰ TRÍAS 2 p.117.

⁶¹ *Napoleón [III] le entregó un mapa de París [a Haussmann] en el que había trazado con cuatro colores diferentes (que indicaban la urgencia relativa de cada proyecto) las calles que se proponía construir. Este mapa, obra de Luis Napoleón solo, se convirtió en el plano básico para la transformación de la ciudad en las dos décadas siguientes* (PINCKNEY, p. 25). Esta explicación deriva de las propias memorias de Haussmann, que Harvey, tantas veces citado aquí, pone frecuentemente en duda (HARVEY 2, p. 130).

⁶² MONGIN, p. 47.

miserable, útil a los fabricantes⁶³. Otras funciones como la sede del gobierno, de los grandes bancos y empresas de nivel nacional e internacional fueron aún más importantes.

El nuevo París, que tanto debe al modelo de Versalles⁶⁴, ¿no tiene todo él un aire de palacio, el inmenso conjunto palaciego destinado a la burguesía? Expresión de la grandeza de la nueva sociedad, la literatura se encargará de descubrirnos que, a pesar de su teatralidad, también es lugar de ilusiones perdidas:

*Mientras la escisión afecta paralelamente la representación mítica de París, una ciudad que oscila entre el día y la noche, el capitalismo y el espíritu revolucionario, la opulencia y la pobreza, el haussmannismo consigue reunir las calles de París y las sendas de un jardín de Le Nôtre, las dos tradiciones opuestas de la Francia cartesiana y de la Francia revolucionaria. Lo cual equivale a instalar Versalles, es decir, el lugar del poder, en París, la ciudad de la anarquía.*⁶⁵

La primera imagen que tenemos hoy de París es la de la ciudad renacida de sus escombros, como Lisboa, pero sin terremoto, ni tampoco cenizas ni incendios, como Londres o Chicago. Renació tras la decisión política de destruirlo primero, de derribar durante el II Imperio la mayor parte de su superficie edificada, a lo largo de las décadas de 1850 y 60. Una tarea de sustitución (proseguida todavía durante la III República) de un viejo tejido urbano de aspecto medieval por otro nuevo, de aire barroco⁶⁶: el mayor ejemplo de ‘destrucción creativa’ de la modernidad⁶⁷. Pero no se trataba de un cambio de imagen: era la entrega de París a la época moderna marcada por la voluntad de unidad, aireación y circulación⁶⁸.

Napoleón III había quedado muy impresionado por el porte capitalino de Londres, con sus grandes parques, sus barrios señoriales con *squares* ajardinados, el empaque de algunas nuevas calles anchas (*Regent Street, the Mall...*, con edificios neoclásicos uniformes, buen pavimento y excelente dotación de agua, gas, etc.

*Napoleón III ha demolido y edificado París porque ha vivido en Londres.*⁶⁹

⁶³ CHUECA, p. 170.

⁶⁴ TERÁN pp. 21 y 36.

⁶⁵ MONGIN, p. 85.

⁶⁶ RISEBERO, p. 187.

⁶⁷ HARVEY 2, p. 7.

⁶⁸ MONGIN, p.135.

⁶⁹ Citado en CHARLOT, p. 59.

Lo dice Taine en sus *Notas sobre Inglaterra* (1861-2). Concibió el deseo de modernizar París, por emulación y también por ciertos ideales sociales a los que era sensible.

El Plan Haussmann. El proyecto se componía de tres redes: la primera de arterias que cortaban el viejo corazón medieval (avenida de la Ópera, prolongación de la calle Rivoli); la segunda, de calles que conectan la ciudad y la periferia⁷⁰, incorporando ésta, salidas de la ciudad como el *Boulevard du Centre*; y la tercera, la de calles⁷¹ que comunican las principales vías de las otras dos redes (como la calle Caulaincourt).

Haussmann fue el cirujano elegido para el trascendental cambio de fisonomía (y de algo más: de estructura y equipamientos) y se aliaron un poder político autoritario y la iniciativa privada. ¡Qué distinto fue el resultado de aquella operación colosal y geométrica respecto al Londres curvilíneo y sinuoso, privado, hecho de agregados y casi sin perspectivas. Es el voluntarismo utópico, la racionalidad aliada al despotismo, frente al organicismo anglosajón⁷². El Estado expropiaba las fincas afectadas por el plan, destruía los inmuebles necesarios para la ‘perforación’ de las nuevas avenidas (*boulevards*) dotadas de conducciones de agua, gas y alcantarillado y revendía los terrenos a constructores privados que debían construir los nuevos inmuebles de acuerdo con unas condiciones muy precisas, que son las que dan hoy a la ciudad esa unidad tan característica nunca igualada por las imitaciones:

A lo largo de calles rectas y anchas (20 o 30 metros) se alinean disciplinadamente las fachadas de hasta 20 metros de altura, con pisos de la misma altura y líneas principales que se siguen de una a otra en tres niveles:

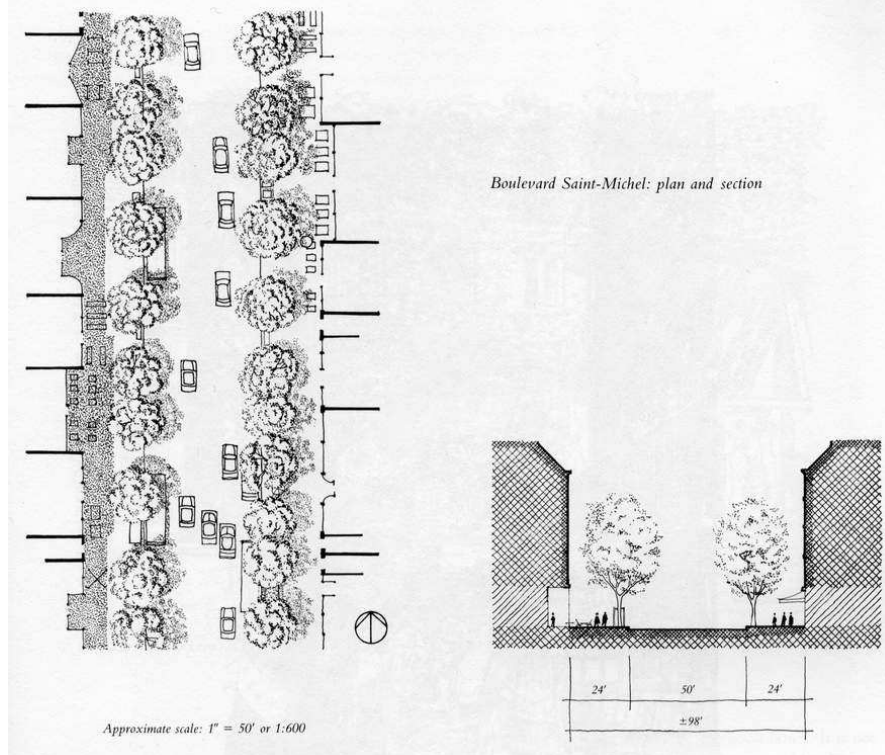
-planta baja comercial y un primer piso entresuelo.

-2º piso noble con balcones decorados y 3º y 4º del mismo estilo pero con el encuadre de las ventanas menos ostentoso.

⁷⁰ SENETT llama a éstas ‘venas’, por oposición a las arterias anteriores (p. 353).

⁷¹ Éstas pueden ser tanto venas como arterias (*Ibid.*).

⁷² MONGIN, pp. 45-8 y 113.



-5° piso con balcón corrido y sin ornamentación y tejado con inclinación de 45°.

Las fachadas se acaban con sillares tallados en piedra (lo que para Viollet-le-Duc es un despilfarro) y crean un gran efecto monumental sin necesidad apenas de decoración. El hecho de que la principal fuente fiscal fuera el *octroi* sobre las mercancías que entraban en París (imposible no acordarse del A.III de *La Bohème*, en la *Barrière d'Enfer*) no es ajeno a medidas como ésta, que propiciaban la importación de materiales caros⁷³. París adquiere así ese aire palaciego que tan bien retrata en 1877 Caillebotte, un virtuoso de la objetividad, pintor atento como ninguno a los aspectos cotidianos de la vida moderna y al nuevo paisaje urbano. A diferencia de otras zonas, la lluvia no hace sino embellecer los nuevos barrios elegantes:

⁷³ HARVEY 2, p. 183.



De todas maneras había diferencias. Los nuevos inmuebles se clasificaban en tres categorías: de 1ª clase, con solo cuatro pisos; de 2ª, con cinco y apartamentos de menor superficie; y 3ª, con fachadas casi desnudas, a veces sin balcones ni escalera de servicio. En este último caso la reglamentación afectaba a la fachada solamente, siendo a menudo los interiores estrechos y mal ventilados⁷⁴. Se inspiraban en los edificios de la calle Rivoli y de la *Place Royale*, aunque no eran tan elegantes.

En los años 1850 se empezó a perforar un gran eje N-S: el bulevar *du Centre* (hoy Sebastopol) y el bulevar S. Michel, que se cruzaban en la plaza de *Châtelet* con la calle Rivoli, la trazada por Napoleón I desde Las Tullerías (en ese privilegiado tramo se situará la casa de Magda en *La Rondine*) y prolongada ahora hacia el E. Se construyeron *Les Halles*, el gran mercado en hierro, todo un referente del movimiento moderno, y se derribó y volvió a construir la mayor parte de la *Isla de la Cité* y de sus puentes: un cuartel (la Prefectura), un tribunal (el Tribunal de Comercio), un hospital (el nuevo *Hôtel-Dieu*, que se acerca ahora a la orilla derecha) y una iglesia (la vieja *Notre-Dame* restaurada, con la explanada despejada de casas para poderla contemplar).

⁷⁴ SENNETT 1, p. 352.

Mirando desde la orilla izquierda hacia ese centro histórico nuevamente dignificado se situará la casa burguesa de los Dufresne, en *Zazà*.

También se perforó la avenida de la Ópera, iniciando una serie de ejes que habían de conectar el centro con la 1ª corona de bulevares (los debidos a Luis XIV), que se prolongaban ahora en la orilla izquierda por el nuevo bulevar S. Germain.

En la década siguiente se empezaron a arreglar los barrios creados en las comunas periféricas anexionadas: igual que en el centro se construye en piedra, en lugares como Belleville o Gobelins el material que se ve es el ladrillo. Una operación de prestigio se desarrolló en el Oeste con las 12 avenidas que convergen en La Estrella. Los grandes cruces dieron lugar a inmensas plazas como *L. Blum, République, Alma...*



En negro se pueden ver las nuevas calles; las principales preexistentes están en blanco; los nuevos barrios aparecen en marrón. Se aprecia bien cómo se aborda la edificación de todo el espacio comprendido entre el muro fiscal de los *Fermiers-généraux* y las fortificaciones de Thiers.

Nuevas estaciones como la de *Lyon* (la de la ópera *Zazà*) y la del Norte se añadieron y comunicaron con las anteriores por medio de nuevos bulevares. Anteriormente era una pesadilla el trasbordo: cruzar París, tortuoso y colapsado, centro de un trazado ferroviario radial explotado por compañías diferentes (a pequeña escala, ése era el modelo español y madrileño). Contribuyó también a resolver el problema a partir de los años 1860 la construcción del *Train-de-ceinture*, un ferrocarril periférico que circunvalaba París dentro del recinto fortificado, enlazando todas las estaciones

(hablaremos de él a propósito de *Il Tabarro*). Hasta principio del siglo XX fue un elemento de modernidad que enorgullecía a los parisinos.

Y se levantan monumentos allá donde no existe uno previo adonde enfocar las perspectivas⁷⁵, como el Palais Garnier para la ópera, los teatros gemelos de Châtelet, los edificios de la *Isla de la Cité*, las alcaldías de los nuevos *arrondissements*... A menudo estos edificios son los focos de estudiadas perspectivas de reminiscencia barroca. Lo describe Walter Benjamin con una buena dosis de ironía:

*L'idéal d'urbaniste de Haussmann, c'étaient les perspectives sur lesquelles s'ouvrent de longues enfilades de rues. Cet idéal correspond à la tendance courante au XIX^e siècle à anoblir les nécessités techniques par de pseudo-fins artistiques. Les temples du pouvoir spirituel et séculier de la bourgeoisie devaient trouver leur apothéose dans le cadre des enfilades de rues (...).L'avenue de l'Opéra qui selon l'expression malicieuse de l'époque, ouvre la perspective de la loge de la concierge de l'Hôtel du Louvre, fait voir de combien peu se contentait la mégalomanie du préfet.*⁷⁶

También, y en la línea de las preocupaciones higienistas, se dota de zonas verdes: a las intervenciones en los descuidados bosques de Boulogne y Vincennes, al O y E, se añaden parques interiores (Monceau, Montsouris y Buttes-Chaumont) y pequeños *squares* a la inglesa, así como plantaciones en hilera a lo largo de los nuevos bulevares. El espectáculo de la naturaleza se introduce en la nueva ciudad total, que pretende integrar también lo no construido⁷⁷. El abastecimiento de agua, por medio de unos acueductos dignos de la Roma imperial a la que emula, y el gigantesco alcantarillado⁷⁸, completan una obra que es referente del urbanismo moderno.

No faltaron críticas a la destrucción del París secular y a la nueva urbe que lo suplantaba. Muchos parisinos se sintieron desposeídos y lamentaron la desaparición del viejo París y la apropiación del nuevo por los empresarios⁷⁹. Mérimée y Victor Hugo contemplan esta nueva urbe como un monumento al despotismo napoleónico; además la furia destructiva-constructiva trajo la especulación y los negocios turbios⁸⁰.

El viejo equilibrio social que antaño permitía encontrar en un mismo edificio de viviendas toda la escala social (burgueses -o acaso alguna rutilante cortesana, como Marguerite Gautier- en el *entresol* -nuestro 'principal'-, funcionarios y

⁷⁵ CHUECA, p. 161.

⁷⁶ BENJAMIN, p. 18.

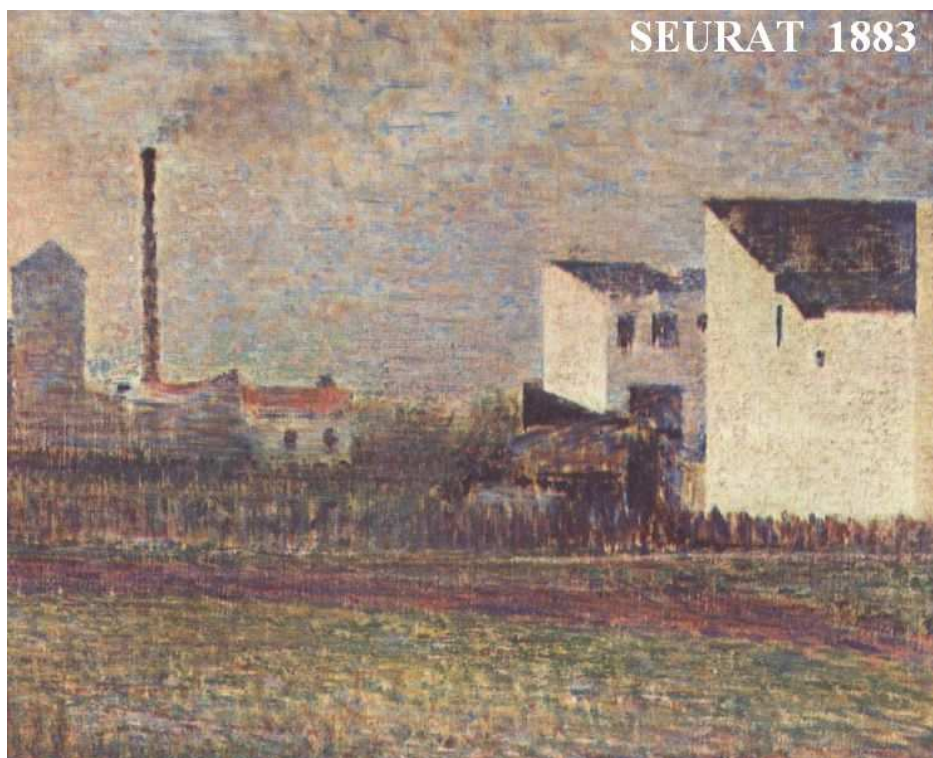
⁷⁷ POPEANGA.

⁷⁸ Se llegaron a organizar visitas y recorridos por algunos tramos de la nueva red, con intenciones propagandísticas, por supuesto, y para disipar el miedo de la burguesía al subsuelo (*Les Misérables*).

⁷⁹ Sobre este sentimiento de pérdida, ver HARVEY 2, p. 303.

⁸⁰ Zola los describe en *La Curée*.

empleados en el 3º y 4º, pequeños empleados en el 5º y estudiantes y pobres bajo los tejados, como en *La Bohème*) se rompía desplazando a los pobres hacia fuera, aumentando la distancia de sus desplazamientos y alejándolos física y moralmente de la burguesía (como se ve en *Louise* e *Il Tabarro*, con Montmartre y Belleville respectivamente). Así, el centro y el Oeste fueron librados de las ‘clases peligrosas’ y de la industria, en perjuicio de la periferia Norte, Este (que no obstante incorporaba la masa verde del Bois de Vincennes) y Sur⁸¹.



Moderno en el contenido y en la forma, más ‘científico’ que los mismos impresionistas, Seurat retrató la *banlieue*, con sus escuálidas viviendas, sus descampados y sus chimeneas de fábricas.

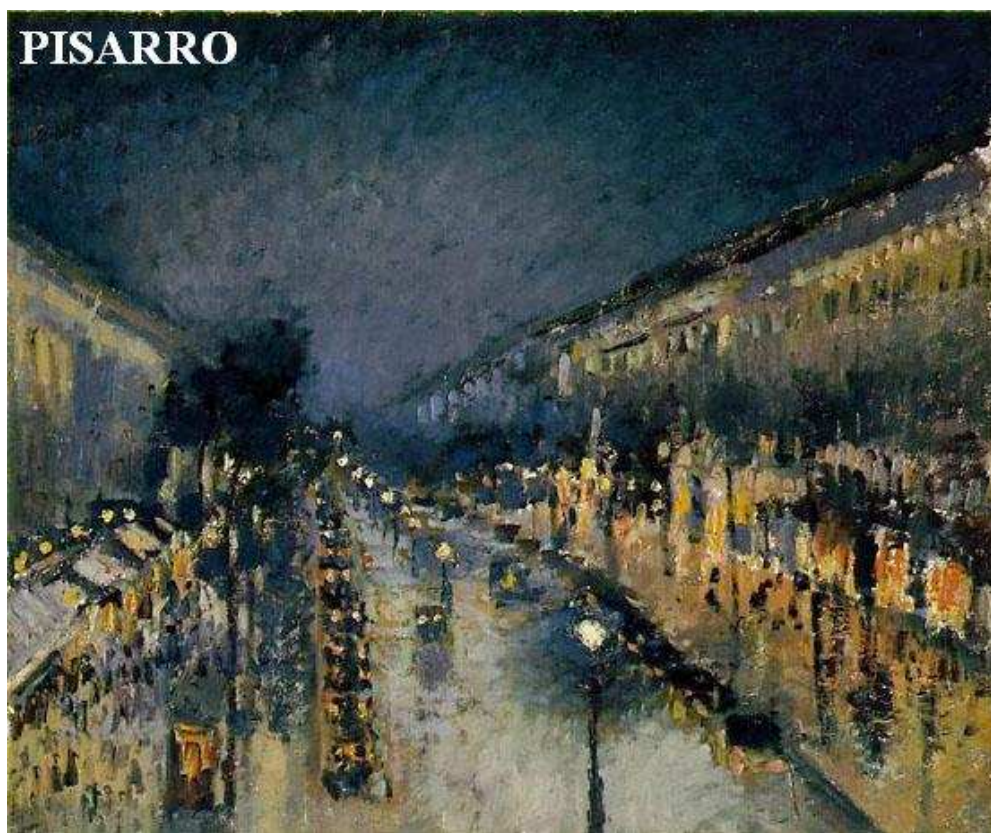
Durante veinte años la ciudad estuvo colapsada por los incesantes trabajos. En ese tiempo subieron los alquileres y se acentuó la masificación de las viviendas modestas próximas al centro. A pesar de la porosidad entre el espacio público y el privado, con los nuevos almacenes y los cafés con terrazas, propia del ‘urbanismo extrovertido’ del centro, el monumental, comercial y turístico, a muchos desagradó la monótona uniformidad de las calles-muro, todas iguales, anchas e interminables, con sus manzanas cerradas, que eran la apuesta por lo privado, de espaldas al espacio público de la calle, tratado sumariamente⁸².

⁸¹ HARVEY 2, p. 406.

⁸² MONGIN, pp. 148-9.

Se acusaba a Napoleón III de que detrás de su preocupación higiénica y social había un objetivo estratégico, de orden público: que se conectaran los cuarteles, las tropas se desplegaran fácilmente y las barricadas no fueran posibles. De hecho Haussmann no lo ocultaba y sus contemporáneos hablaban de ‘embellecimiento estratégico’: una rotonda (*rond-point*) de la que partieran avenidas radiales permitía el control de todo un barrio por un pequeño destacamento de artillería⁸³. Los anchos y largos bulevares permitían maniobrar al ejército. Incluso el nuevo pavimento, el maloliente *macadam* que disminuía el ruido y el rozamiento del tráfico rodado, suplantaba los tradicionales adoquines, tan usados en las barricadas.

Fuera de estas circunstancias excepcionales, las nuevas vías favorecían el desplazamiento libre y rápido de gran número de individuos y dificultaban en cambio las concentraciones de grupos, el pararse a escuchar un discurso, etc. Nada parecido a lo que era todavía el Bulevar cuando lo retrató Turner en 1839, con grupos de personas sentadas a la sombra de los plátanos, paseantes, conversaciones, escaso tráfico rodado, etc. (ver ilustración en p. 439). En ocasiones un bulevar seccionaba un barrio pobre y se convertía en un verdadero muro de tráfico, como sucedió en las zonas N. y NE.



⁸³ RISEBERO, P. 187.

En esta pintura de Pissarro podemos comprobar cómo ni siquiera la descomposición de la imagen en toques de color pequeños, yuxtapuestos e iguales atenúa la contundencia de la intervención urbanística: se imponen las duras líneas del bulevar, se subrayan y refuerzan unas a otras, el tejido urbano queda partido en dos hasta donde alcanza la vista. Acentúan y embellecen el efecto la lluvia y la noche⁸⁴ –*Paris, la nuit*: la ciudad moderna se desdobra por la noche-, merced a las alineaciones del alumbrado público, escaparates encendidos e hileras de coches, luces que espejean en el pavimento mojado e iluminan el cielo nuboso.

Se trataba de privilegiar la circulación, el movimiento de los individuos, descongestionando y favoreciendo la velocidad, y de reprimir a las masas⁸⁵. Los flujos iban prevaleciendo sobre los lugares y lo privado sobre lo público. Mongin opina que Haussmann no tenía una idea de la ciudad como totalidad, que se limitó a intervenir quirúrgicamente sobre su cuerpo enfermo y mal drenado⁸⁶. Una opción opuesta, por ejemplo, a la más ‘humana’ de Camillo Sitte, que buscaba remansar el movimiento en plazas frecuentes.



⁸⁴ *La nuit s'associe, sans peine, à la pluie pour réfléchir les images et pour nous rendre à la ville comme à une belle apparence. Les deux phénomènes possèdent, c'est évident, le même noyau de sens. La nuit tombe, s'abat comme l'eau, elle déverse sa noirceur ou encore elle progresse et elle reflue comme la marée. La nuit c'est encore une eau noire qui fait luire les pavés, briller les regards et qui rafraîchit les visages (...), toutes les deux transforment la ville de la même façon. Elle la déréalisent* (SANSOT, pp. 401-2).

⁸⁵ SENNETT 1, pp. 346-50.

⁸⁶ MONGIN, pp. 95, 114 y 128.

La serie de aguafuertes debida a Meryon a mediados de siglo es, en palabras de W. Benjamin “la máscara mortuoria” de París, todavía romántica e inquietante, el París que añora Hugo, que denuncia que toda la ciudad se va pareciendo a la rectilínea *rue Rivoli* que detestaba. Fueron estas imágenes las que inspiraron a Baudelaire *Le Spleen de Paris*.

Más allá de lo que el mito tenga de imaginario, las reformas de Napoleón III y Haussmann, el mayor proyecto en su género de los tiempos modernos, hicieron de París un modelo imitado internacionalmente también en lo urbanístico. La posteridad parece haber dado la razón a este ‘holocausto’:

*(...) se consiguieron grandes realizaciones, pero también algunos fracasos. Ejemplo de lo primero la organización del gran eje de París: Louvre-Tullerías-Concordia-Campos Elíseos-Plaza de la Estrella. Sobre una base tradicional, pero todavía fragmentaria, el siglo XIX completó una ordenación única en el mundo. Aquí el prurito de dignificación, de regularidad y de amplitud de escala se adapta al tema como anillo al dedo. Sin embargo, en la “sistematización” de la isla de Notre-Dame los mismos criterios fracasaron. Un exceso de regularidad, de monumentalidad y de escala privaron a la catedral gótica de su entorno propio y la empequeñecieron.*⁸⁷

Un régimen tan opuesto como la III República se aplicó a completar los trabajos y, aunque atemperó la severidad napoleónica con los reglamentos de 1882 y 84 no alteró el planteamiento de calles y manzanas: se permitieron ahora saledizos y fantasías en los tejados, se empezó a extender el uso del hierro y el hormigón, llegó el modernismo... El arranque del siglo XX fue el momento dorado de este eclecticismo lleno de imaginación y de riqueza decorativa.

En la ópera *Louise*, ambientada en el cambio de siglo, encontraremos la continuación de estas transformaciones, con un cambio del paisaje urbano visto tras un derribo desde la misma ventana de Montmartre, en lo que va del A.I. al V. El punto de vista se parece al de *La Curée* de Zola, cuando Saccard, el especulador, que conoce bien los proyectos urbanísticos y espera beneficiarse de ello, muestra a su mujer desde un restaurante en lo alto de aquella colina cómo se van abriendo las grandes avenidas que seccionan la ciudad. La colorista y descarnada interpretación de Maximilien Luce de una de estas ‘perforaciones’ rima bien con las imágenes que propone Zola. Saccard gesticula sobre el paisaje que tienen abajo:

⁸⁷ CHUECA, p. 185.



*(...) elle s'imaginait entendre, sous les ténèbres qui s'amassaient dans les creux, de lointains craquements, comme si la main de son mari eût réellement fait les entailles dont il parlait, crevant Paris d'un bout à l'autre, brisant les poutres, écrasant les moellons, laissant derrière elle de longues et affreuses blessures de murs croulants.*⁸⁸

En la periferia aparecieron conjuntos de viviendas sociales que ofrecían una alternativa a la tradicional insalubridad, barrios obreros, grandes bloques de ladrillo en los bulevares exteriores (en los años inmediatos a la I Guerra Mundial), etc. La calidad de vida en la capital mejoró de forma objetiva: desaparición de epidemias, mejora de la circulación, mayor calidad y funcionalidad de las viviendas... La utopía ideada por Mercier en 1770⁸⁹ se hizo realidad en buena parte: si ya a finales del siglo XVIII se habían derribado las casas construidas sobre los puentes, las nuevas plazas y la convergencia de anchas avenidas permitieron liberar y apreciar grandes monumentos como el *Louvre* o *Notre-Dame*.

El público tiene hoy una visión positiva de esta herencia e incluso se han levantado pastiches neohaussmannianos en las afueras, como reacción a Le Corbusier. El urbanismo de Haussmann era al fin y al cabo 'regenerador', cuidando de integrar en la nueva ciudad los más válidos elementos del pasado (y en esto era también 'moderno'); el de Le Corbussier prefería la *tabula rasa*⁹⁰. Así imaginó en 1955 la orilla derecha, frente a la isla:

⁸⁸ ZOLA 3, p. 125.

⁸⁹ *L'an 2400*. Lo recoge LEGUEN, p. 146.

⁹⁰ MONGIN, p. 136.



Algunos personajes reales y sus ambientes

Tras la ciudad construida, hemos de ocuparnos brevemente de algunos de sus habitantes, unos parisinos y otros de visita por una temporada o algunos días: personas de carne y hueso que inspiraron personajes de ficción, los mismos autores o gente de su entorno que influyeron en la creación de las óperas que vamos a estudiar. Su carácter, su trayectoria vital y sus lugares forman parte también de la realidad y tienen mucho que ver en el origen y el desarrollo de estas obras de ficción, que se ocupan, mucho más que del decorado, de ciertos tipos humanos y sus peripecias.

Alphonsine Plessis y Alexandre Dumas hijo. El personaje auténtico que inspiró *La Traviata* debió ser realmente excepcional, según todas las fuentes, porque a su belleza, elegancia y distinción innatas (parece que incluso marcaba la moda), unía una conversación inteligente, fruto seguramente de su afición a la literatura, y tocaba el piano.

El pintor Lami es autor de una buena serie de ilustraciones de París en la época de *La Dame aux camelias*.



En una palabra, Alphonsine no era una filisteo como tantas otras⁹¹. Su comportamiento superior la elevaba sobre los aspectos sórdidos de su profesión y la hizo gozar de la estima de sus amantes, entre los que se citan nombres muy famosos: Liszt, Musset, Lamartine y, por supuesto, Dumas hijo. Recuerda en esto a Lola Montes. Para Hans-Jörg Neuschäfer:

*La personalidad de Marguerite Gautier, que se encuentra en la frontera entre el mundo sin imaginación de los burgueses bien situados y la vida desenfrenada de sus frívolas colegas, aparece como la invención estratégica genial de Alexandre Dumas*⁹².

Es muy interesante esta invocación al carácter ‘fronterizo’ de Marguerite que, a todas luces, comparte con la Duplessis de la realidad y que prefigura la mujer independiente. Es un personaje fronterizo entre el encumbramiento social y la marginación, entre la fama y el olvido, entre el todo y la nada.

Dice André Maurois, en su amena y documentada biografía de los Dumas⁹³, que su padre la vendió a los quince años a unos gitanos que la trasplantaron de su aldea normanda a París. La semblanza de Jules Janin, probablemente la más veraz, es, junto a la novela, la otra fuente principal.

⁹¹ El contraste se subraya en la novela con la ‘anti-Marguerite’ Olympe, la cortesana con la que Armand se enreda para castigar a la protagonista.

⁹² NEUSCHÄFER.

⁹³ MAUROIS. El autor recoge los datos sobre Marie Duplessis de distintas obras, algunas monográficas, de Johannes Gros, Arsène Houssaye, Henry Lyonnell, Henri de la Pommerye y del propio Dumas padre.

En París se colocó en un almacén de modas. Empezó su carrera galante como *grisette*⁹⁴, dejándose acompañar por estudiantes, cosa habitual dado que los salarios no les permitían cubrir sus necesidades básicas. Una *grisette* solía cuidar fielmente de su estudiante y llegaba a manejar su presupuesto⁹⁵. Pero luego un restaurador del *Palais-Royal* le puso un piso en la *rue de l'Arcade*⁹⁶ (MAPA 3, nº 1). Aunque la ubicación no coincide con el nombre que le vamos a dar, técnicamente la joven mantenida se había convertido ya en una *lorette*⁹⁷ y dejado de trabajar. Hasta aquí su biografía se parece mucho a otras, por ejemplo la Rosanette de *L'éducation sentimentale*⁹⁸. De ahí pasó al joven duque de Guiche, un *lion*⁹⁹ del bulevar de los Italianos conocido como el 'Antinoo de 1840'. Frecuentada y adorada por los hombres más brillantes de París, adquirió unos modales elegantes y una cultura superficial pero agradable. Maurois la llama *haute coquine*, miembro de la aristocracia de la vida

⁹⁴ De la pobre tela gris con la que vestían. Eran obreras, normalmente costureras.

⁹⁵ En 1861, por ejemplo, trabajando doce horas diarias, podía llegar a reunir 500 francos anuales. Deducidos los gastos de vivienda y vestido quedaban 59 céntimos diarios para comida: pan y leche (HARVEY, pp. 238-9 y 242).

⁹⁶ La *rue de l'Arcade* se halla muy cerca de la Madeleine, donde luego vivió hasta su muerte. Es la paralela inmediata por el Oeste a la *rue Tronchet*, donde vivirá la Olympe de la novela.

⁹⁷ *Lorette*: expresión acuñada por Nestor Roqueplan, escritor y hombre de mundo que, entre otras cosas, dirigió el teatro de la Ópera y que pedía alguna nueva ópera a Verdi por entonces. Muchas de aquellas entretenidas vivían en bonitos pisos construidos detrás de la iglesia de *Notre-Dame-de-Lorette* y ésa era la dirección que daban a los cocheros por la noche, de vuelta a casa. Aquella alegre vecindad se hacía notar en la propia iglesia, según cuenta Alphonse Karr:

(...) *l'église de Notre-Dame-de-Lorette, qui a bien l'air d'une salle de spectacle ou de bal, et qu'on a justement appelée une église Musard* [por el libertino *Bal Musard*, entonces de moda, del que tendremos ocasión de hablar más adelante]. *C'est, tous les dimanches, le rendez-vous de beaucoup de danseuses et de toutes les filles entretenues du quartier.* (KARR, p. 419).

Violetta pertenecía a un escalón superior, como hemos visto, aunque también ella trepó desde abajo: en la obra de teatro se nos informa de que trabajó en un comercio como *lingère* (A. I. escena III).

Murger hacer un elogio de la griseta y denuedo de la loreta, como si la primera hubiera desaparecido sustituida por la segunda. Es muy rica la caracterización de una y otra (MURGER 2, p. 294). Coincide con la reivindicación de Musset (MUSSET 2, p. 287).

⁹⁸ También se trata de una niña campesina cuya virginidad vende su madre, que es llevada a París, trabaja en un almacén y emprende después la carrera de la prostitución. Es muy atractiva y llega a ser una *lorette*, pero carece de las cualidades excepcionales de la Duplessis (FLAUBERT, p. 383).

⁹⁹ Un 'elegante' que en la España de la época describía Ramón de Navarrete:

(...) *el antiguo pirraca, el moderno lechuguino, puede escoger entre una porción de títulos, a cual más pintoresco y castizo, como dandy, fashionable, león, o por mejor decir, lion, si hemos de hablar técnicamente (...).*

Esclavo de la moda, se consagra al placer en sus más variadas formas y –sigue Navarrete–:

(...) *no es empleado, militar, contratista, banquero ni abogado; no es más que dandy pura y simplemente (...)* (NAVARRETE, pp. 397-9).

A veces la fortuna sonríe a los bohemios, aunque no sea por mucho tiempo: en una de estas ocasiones Rodolphe compone figura de *lion* en el bulevar:

Mis comme une gravure de son journal l'écharpe d'Iris, ganté, verni, rasé, frisé, la moustache en crocs, le stick en main, le monocle à l'œil, épanoui, rajeuni, tout à fait joli : tel on eût pu voir, un soir du mois de novembre, notre ami le poète Rodolphe, qui, arrêté sur le boulevard, attendait une voiture pour se faire reconduire chez lui. (MURGER 2, p. 334)

galante. En las *Scènes de la vie de bohème* encontramos una historia calcada, como debió haber otras. El personaje se llama Musette:

*Mademoiselle Musette était une jolie fille de vingt ans, qui, peu de temps après son arrivée à Paris, était devenue ce que deviennent les jolies filles quand elles ont la taille fine, beaucoup de coquetterie, un peu d'ambition et guère d'orthographe. Après avoir fait longtemps la joie des soupers du quartier latin, où elle chantait d'une voix toujours très-fraîche, sinon très-juste, une foule de rondes campagnardes qui lui valurent le nom sous lequel l'ont depuis célébrée les plus fins lapidaires de la rime, Mademoiselle Musette quitta brusquement la rue de la Harpe pour aller habiter les hauteurs cythérées du quartier Bréda. Elle ne tarda pas à devenir une des lionnes de l'aristocratie du plaisir, et s'achemina peu à peu vers cette célébrité qui consiste à être citée dans les courriers de Paris, ou lithographiée chez les marchands d'estampes.*¹⁰⁰

Cuando Dumas conoció a Alphonsine, ésta tenía en su biblioteca a Rabelais, el *Quijote*, Molière, Walter Scott, Dumas padre, Víctor Hugo, Lamartine y Musset. Evidentemente no necesitaba de los servicios de una *pianiste* para su correspondencia diaria matinal, como tantas de sus colegas¹⁰¹. Aprendió también a tocar al piano con sentimiento barcarolas y vales¹⁰². Este barniz cultural de la cortesana se apunta en *La Traviata* con una frase que precede al famoso brindis: “*Sarò l'Ebbe que versa.*”¹⁰³ Muy por encima del oficio que ejercía, pero acostumbrada a gastar 100.000 francos al año, enferma e íntimamente infeliz, huía hacia adelante arrojándose al placer. En la época en que mantuvo relaciones con el joven Dumas la protegía el viejo ex-embajador de Rusia en la Corte vienesa, el conde de Stackenberg. Después de la ruptura con Dumas estuvo un tiempo con Liszt, casó luego en secreto en Londres con el conde Perrégaux y, vuelta a París tras una estancia en Baden Baden infructuosa para su salud, no tardó en hacer su último viaje.

Las referencias sobre el personaje real y el de la novela se confunden constantemente, y lo mismo ocurre con otros personajes secundarios: la Clémence Prat de la realidad, que vivía como Marie Duplessis en el *boulevard de la Madeleine* (MAPA 3, nº 2), en la casa colindante, está retratada en la novela y el drama como Prudence, que también vive al lado, aunque sea en la *rue d'Antin*¹⁰⁴ (MAPA 1, nº 5).

¹⁰⁰ MURGER 2, p. 84.

¹⁰¹ AUNÓS. Dumas padre jerarquizaba en 1844 la prostitución parisina en *filles, lorettes y courtisanes*. Casi la misma clasificación sigue Flaubert en *L'éducation sentimentale* cuando describe el público que acude al *Alhambra* (hay que tener en cuenta que ambienta la novela en ea época):

Des lorettes, des grisettes et des filles étaient venues là, espérant trouver un protecteur, un amoureux, une pièce d'or, ou simplement pour le plaisir de la danse (...) (FLAUBERT, p. 83).

¹⁰² MAUROIS, pp. 213-4. En la novela, p. 111: Marguerite tropezaba con un pasaje difícil de la *Invitación al vals*, de Weber.

¹⁰³ A.I. Apremiado por la necesidad de síntesis el libretista no da puntada sin hilo.

¹⁰⁴ MAUROIS, p. 215.



Alexandre Dumas padre, con aire de *lion* del Bulevar. En aquella época proliferaron los retratos literarios y pictóricos de tipos característicos.

En cuanto a Alexandre Dumas, hijo, aparte de los datos proporcionados por su padre, la fuente sobre lo autobiográfico o no de *La Dame aux camélias* es el propio autor y, sobre todo, la propia novela, por más que nos advierta que no todo lo que ocurre en ella pasó de verdad. Según la biografía de Maurois conoció a Marie en el *Variétés*, adonde lo acompañó su amigo Eugène Dejaset. La escoltaba en su palco su anciano ‘protector’, el conde Sckatelberg y era el centro de todas las miradas. Aunque luego contó a Dumas que el conde la mantenía porque se parecía a su hija muerta, tal como aparece en la novela, Maurois cita esta maligna frase de Johannes Gros, uno de sus biógrafos:

*El conde, a pesar de su avanzada edad, no buscaba en Marie Duplessis una Antígona, como Edipo, sino una Betsabé, como David.*¹⁰⁵

¹⁰⁵ *Ibid*, pp. 214 y ss. Salvo aviso en contra, a continuación seguimos a Maurois en este breve resumen de los amores de Dumas hijo y la Duplessis.

La relación con Dumas estaba trufada de mentiras para tapar sus ‘inevitables’ infidelidades. Ella decía riéndose: “Las mentiras vuelven más blancos los dientes”. Marie se dio el capricho de dejarse amar y amar a su vez a aquel joven todavía sin carrera y sin dinero. Él, por su parte, además de la fascinación lógica, era compasivo hacia las mujeres injustamente rechazadas por la sociedad, adivinaba la infelicidad tras las fáciles sonrisas de las cortesanas y sentía hacia ellas una gran indulgencia:

*Ne méprisons pas la femme qui n'est ni mère, ni fille, ni épouse. Ne réduisons pas l'estime à la famille, l'indulgence à l'égoïsme.*¹⁰⁶

La historia de su propia madre, madre soltera, a la que adoraba, y su condición de hijo ilegítimo, aunque luego fuera reconocido, le habían marcado mucho. Su moral era mucho más severa que la de su padre, al que comparaba con un niño. El pacto fue que Dumas haría todo lo que Marie quisiera. Cada día le enviaba la orden: “Mi querido Adet, etc”. El apodo venía de las iniciales A.D. El dinero fue un problema que lastró aquel idilio. Dumas dependía económicamente de su padre todavía y salir con Marie resultaba carísimo: el mejor palco, el ramo de flores, la caja de bombones, la cena en un restaurante de moda... Todas estas cosas salen en la novela y Maurois recurre al fácil expediente de copiar párrafos enteros. Pero también incorpora otra documentación que nos interesa, como esta carta hasta entonces inédita. En una ocasión su padre, que no tiene líquido, le da un vale por cien francos para *madame* Porcher, su vendedora de entradas y ésta le da largas. El chico le responde con esta misiva:

¡Esperar unos días, madame! Es como si le dijera usted a un hombre a quien van a guillotinar que bailara un rigodón o inventara un juego de palabras. ¡Pero si dentro de unos días seré millonario! ¡Cobraré quinientos francos! Si me dirijo a usted, si me pongo pesado, es porque estoy en un estado de miseria que asustaría a Job (...).

Sigue con parecidos extremos y ocurrencias. Después de la firma aún añade:

Me da igual que sean en monedas de plata o en billetes, de modo que no tiene por qué molestarse.

El otro problema, relacionado con el anterior, fue el de las infidelidades. Marie necesitaba subvenir a sus cuantiosos dispendios. Llegaron los reproches y la relación se fue enfriando. Otra carta aportada por Maurois, del 30 de agosto de 1845, lo testimonia:

¹⁰⁶ DUMAS I, p. 48.

Querido Adet (...), ¿por qué no me has dado noticias tuyas y por qué no me escribes con franqueza? Creo que deberías tratarme como a una amiga. Espero, pues, una palabra tuya y te beso muy tiernamente, como una amante o como una amiga, a tu gusto. En todos los casos, siempre seré tuya. Marie.

Ese verano Dumas puso fin a la relación:

*Ma chère Marie,
Je ne suis pas assez riche pour vous aimer comme je voudrais, ni assez pauvre pour être aimé comme vous voudriez. Oublions donc tous deux, vous un nom qui doit vous être indifférent, moi un bonheur qui me devient impossible.*¹⁰⁷

Dumas viajó luego, estuvo en España con su padre. La muerte de Marie le impresionó muchísimo. Era un joven de veintitrés años cuando escribió la que iba a ser su primera obra conocida, con la urgencia de dar escape a un drama personal.

Verdi y Giuseppina Strepponi. Verdi y, sobre todo, su compañera Giuseppina se sintieron reflejados en la obra de Dumas. Se conocieron en 1839, siendo ella una auténtica *prima donna* y Verdi un compositor todavía desconocido. A ella le debió el estreno en la *Scala* de su *Oberto*. La amistad se afianzó cuando Verdi perdió a su esposa y sus hijos. Retirada de la escena, Giuseppina Strepponi se fue a vivir a París. Cuando Verdi llegó a la ciudad en 1847, camino de Londres, la pareja inició su vida en común. Giuseppina lo introdujo en el gran mundo parisino, ella que era conocida de todos y se prodigaba en los más elegantes salones, donde todavía cantaba. Al cabo se cansaron de la vida mundana y cambiaron el piso en París por una casa en un pueblecito cercano. La Strepponi vivía en un piso del nº 13 de la *rue de la Victoire* (**MAPA 3, nº 8**) y Verdi tomó otro cerca, en la *rue Neuve de Saint-Georges* (**MAPA 3, nº 9**), aunque los biógrafos piensa que luego se instaló en el de Giuseppina¹⁰⁸. Este lugar estaba en el llamado *Coin de Lorette*, un lugar entonces de moda, al Norte del Bulevar, como decíamos antes (**MAPA 3, nº 10**): un lugar que además designaba un tipo social. En todo caso, nuestros personajes reales se ubican también en la zona tan determinada que acotábamos más arriba, aquel barrio de moda del París de Luis Felipe, la *Nouvelle Athènes* en expresión de entonces, por la gran cantidad de escritores y artistas que concentraba. Curiosamente Richard Wagner, que había buscado fortuna en París muy

¹⁰⁷ LIVIO, p. X. Este texto aparece también en la novela, transcrito exactamente aunque inserto en un mensaje más largo que no supondrá, ni mucho menos, la ruptura de la pareja (p. 168). De hecho, tras los perdones vendrá la estancia en Bougival, tres meses de felicidad que posiblemente Dumas y la Duplessis nunca llegaron a pasar juntos.

¹⁰⁸ PHILLIPS-MATZ, pp. 284 y ss.

poco antes (entre 1839 y 1842), no radicó en aquel barrio, sino en la *rue de la Tonnellerie*¹⁰⁹, mucho más popular, en la zona del mercado. La calle desapareció cuando se levantaron los nuevos mercados de Baltard (*Les Halles*). En cuanto al pueblecito a tiro de París adonde se mudan los Verdi se trata de Passy (MAPA 4, nº 5) precisamente, junto a Auteuil, el pueblo donde se instalan Marguerite y Armand en el drama. Volvieron juntos a Italia en 1849.

En Busseto Giuseppina era mal vista y objeto de críticas y desaires. La gente no aprobaba que conviviera con Verdi sin estar casada. Giuseppina era una mujer ‘con pasado’, madre soltera de tres criaturas, dos de ellas fruto de su relación con el famoso tenor Napoleone Moriani, el tenor *della bella morte*¹¹⁰. El propio Verdi se vio acosado por la maledicencia y la crítica y se sintió obligado contestar a su antiguo protector y padre de su primera esposa, Antonio Barezzi, en una célebre carta¹¹¹, como si de Germont padre se tratara. El caso es que, estando los dos libres, no se casaban. Al parecer un complejo de culpa por su pasado perseguía a Giuseppina (complejo de Violetta) y la hacía sentirse indigna de casarse con Verdi. Marguerite dice en el drama:

*Armand? Il a le droit de m'aimer, mais non de m'épouser; je veux bien lui prendre son coeur, je ne lui prendrais jamais son nom. Il y a des choses qu'une femme n'efface pas de sa vie, vois-tu, Nichette, et qu'elle ne doit pas donner à son mari le droit de lui reprocher. Si je voulais qu'Armand m'épousât, il m'épouserait demain; mais je l'aime trop pour lui demander un pareil sacrifice!*¹¹²

Como Violetta, Giuseppina sólo aspiraba a poder estar a su lado y que la amara. *Continua ad amarmi, amami, anche dopo morta*, le escribe en una carta con evidentes ecos del “*Amami, Alfredo!*”.

En una carta a Verdi de 1853 Giuseppina firma “*Il tuo povero Livello*”, que significa una especie de propiedad enfiteútica y, por extensión, cortesana bajo la

¹⁰⁹ Precisamente en la casa donde nació Molière. Las dificultades económicas le hicieron trasladarse más tarde a una mala casa de la *Rue Jacob*, en la orilla izquierda, muy cerca de *Saint-Germain-des-Prés* (MAYO, p. 27).

¹¹⁰ Tan bien moría que Donizetti llegó a alargar para él la muerte del Genaro de *Lucrezia Borgia*, añadiendo una bonita aria de tono elegíaco.

¹¹¹ *Io non ho nulla da nascondere. In casa mia vive una signora libera, indipendente, amante come me della vita solitaria, con una fortuna che la mette al coperto di ogni bisogno. Né io né lei dobbiamo a chicchessia conto delle nostri azioni; ma d'altronde chi sa quali rapporti esistano fra noi? Quali gli affari? Quali i legami? Quali i diritti che io ho su lei ed ella su di me? Chi sa s'ella è o non è mia moglie? Ed in questo caso chi sa quali sono i motivi particolari, quali le idee da tacerne la pubblicazione? Chi sa se ciò sia bene o male? Perché non potrebbe anche essere un bene? E fosse anche un male chi ha il diritto di scagliarci l'anatema?*. Esta carta, muy reproducida, es del domino público. La publicaron por primera vez G. Cesari y A. Luzio, *I copialettere di G. Verdi*, Milán, 1913. Para la correspondencia de Verdi remitimos a LUZIO.

¹¹² A. III, escena 3ª.

protección de un amante. Giuseppina, que para colmo padecía también de tuberculosis, lo que le hacía ser muy aprensiva sobre su salud, asistió con Verdi al estreno de la versión teatral de *La Dame aux camelias* en el teatro del *Vaudeville* en 1852, estuvo muy atenta a la composición de la ópera e influyó con sus opiniones en la conformación del personaje de Violetta, más delicada, inteligente y sensible, más femenina también y menos cínica y mentirosa que la Marguerite de Dumas. Más parecida a ella misma, humilde, arrepentida y adoradora de su redentor.

Barezzi se acabó reconciliando con Giuseppina, igual que ocurre en *La Traviata*, pero los parecidos acaban aquí: Giuseppina Strepponi se curó completamente y se casó con Verdi por la Iglesia en 1859 en la Saboya italiana. Juntos vivieron muchos años de felicidad conyugal.

Igual que Dumas, Verdi compuso *La Traviata* de un tirón, entusiasmado y con gran facilidad. Si en el primero se evidencia una urgencia autobiográfica, lo mismo podría pensarse del segundo. *La Traviata* puede ser una sublimación artística de su relación con Giuseppina. Una vez estrenado *Il Trovatore*, le llevó 45 días completar su partitura más perfecta hasta la fecha a partir de algunos esbozos anteriores.

Murger y la primera bohemia parisina. Parece claro que no podemos hacer un paralelo biográfico tan próximo como en el caso de *La Traviata*, salvo con Henri Murger, buen conocedor de la vida bohemia, bohemio él mismo que habría dejado de serlo precisamente gracias al éxito de sus *Escenas* (lo que no le evitó morir pobre, eso sí, condecorado con la Legión de honor). La burguesía romantizó e idealizó la bohemia, en buena medida gracias a él, que alcanzó, por ello, su reconocimiento. Fue hijo de un conserje parisino de la calle *Saint-Georges* (**MAPA 9, nº 4**) y conoció a muchos artistas inquilinos de las casas donde aquél trabajaba. Aunque se colocó con un abogado, pronto perdió su empleo y se dedicó a frecuentar precisamente el ambiente bohemio que describiría en *Le Corsaire* desde 1844. Tenía inclinación hacia la poesía, pero Champfleury le había aconsejado que se dedicara a la prosa. Fue también secretario del conde ruso Tolstoi. Editó una revista de modas, el *Moniteur de la Mode*, y escribió también, como su personaje Rodolphe, en el *Castor*, también de modas. Murger vivió en una pobre buhardilla con Léon Noël, que junto con Nadar y André Lélioux escribiría luego su biografía¹¹³. También en la calle *Tour d'Auvergne* (**nº 3 del mismo**

¹¹³ NOËL.

mapa), donde recibía y organizaba fiestas. Otro domicilio de Murger estuvo en el nº 71 de la *rue Mazarine* (7), muy cerca de donde Puccini sitúa el *Momus*. En una pobre buhardilla del Barrio Latino (14) lo fue a visitar Barrière para proponerle la adaptación teatral de su folletín de la vida bohemia, que había gustado pero que no había tenido mucha difusión ni le había dado apenas dinero. Se lo encontró en la cama porque no tenía pantalones. La obra de teatro sí dio dinero y cambió la vida de Murger, que se mudó del Barrio Latino a la calle *Notre-Dame-de-Lorette* (1).

Desde antiguo los estudiosos del tema se esforzaron en identificar los modelos reales de los principales personajes: una de sus amantes se llamaba Lucille Lovet y la llamaban **Mimi**, y murió tísica en el hospital de la *Pitié* a los veinticuatro años. Había vivido con ella en la calle *Canettes* (8). Otra fue la costurera Marie Virginie Vimal. Sabemos muchas cosas de **Musette**: Marie-Christine Roux, descrita tanto por el escritor Champfleury, en *Aventures de Mademoiselle Mariette*, como por el propio Murger. A los veintidós años de edad era modelo de arte, cantaba bien y era muy ingeniosa; se decía que solo aceptaba como amantes a hombres jóvenes y guapos. Progresó y pudo cambiar de domicilio, del Barrio Latino a la calle Bréda (2). Tras ahorrar algún dinero, hizo planes para retirarse a residir en Argelia con su hermana. En diciembre de 1863 se embarcó en el velero *Atlas* con destino al Norte de África y naufragó durante la travesía. El escritor Champfleury, con el que vivió Murger entre 1843 y 1844 en la calle Vaugirard (10), y otros dos amigos pintores (Lazar, que vivía en la calle *d'Enfer* –nº 15 del mapa– y Germain Léopold Tabar, que trabajaba en un cuadro sobre los hebreos cruzando el Mar Rojo: al final quedó en *Niobe y sus hijos*) inspiraron el personaje de **Marcel**, y Alexandre Schanne, con quien vivió luego, el de **Schaunard**. Pintor, llegó a exponer en el Salón y es autor de numerosas ilustraciones para la prensa; tuvo más éxito como músico y de verdad compuso una sinfonía sobre la influencia del azul en las artes, que luego aparecerá, aunque no la llegó a publicar. Vivió con Murger en la calle La Harpe (13). En 1887 publicó sus memorias con ese título: *Mémoires de Schaunard*.¹¹⁴ Según cuenta, más que al *Momus* (6), Murger y sus amigos solían ir al *Café Rotonde* (12), en la esquina de la calle *Hautefeuille* con la calle *École de Médecine*. Murger también se encontraba con sus amigos en el *cabaret de Perrin* (9),

¹¹⁴ D'AMICO, p. 16. En estas memorias y en la biografía escrita por Noël, Nadar y Lélioux se hallan muchos de los episodios de las *Scènes*, que realmente ocurrieron.

en la plaza de *Saint-Sulpice*, en la cervecería *Andler* (11) de la *rue Hautefeuille*, a dos portales de la casa de Courbet¹¹⁵.



Jean Wallon, filósofo, orgulloso de su abrigo color avellana repleto de libros (que también aparecerá más adelante) fue, junto al también filósofo Marc Trapadoux, el modelo para **Colline**. El escultor Joseph Desbrosses inspiró a **Jacques D.** y el periodista Barbara se convirtió en **Carolus Barbemuche**. El casero Benoît existió de verdad y poseía el *Hôtel Merciol* en la calle *Canettes*. También el prendero Salomon, que los bohemios apodan Médicis, tenía su tienda en la calle *Du Musée* (5), en la Plaza del Carrusel. Por supuesto **Rodolphe** sería un retrato del propio Murger.

Como se puede ver observando el **MAPA 9**, los domicilios de Murger y de Musette cuando prosperan están en un barrio que ya conocemos por las personas implicadas en la creación de *La Traviata*. Todo lo demás gravita más bien hacia la orilla izquierda, especialmente en el entorno del Barrio Latino.

¹¹⁵ Otros lugares de encuentro de los bohemios del periodismo eran la *Brasserie des Martyrs*, nº 7 y 9 de la *rue des Martyrs*, el *Moulin Rouge*, el *café Riche*, en la esquina del *boulevard des Italiens* con la *rue le Peletier*, le *Divan*, en la última calle, el restaurante del *Gymnase*, el restaurante *Dinocchau*, en la esquina de la *rue de Navarin* con la *rue Bréda*, el baile *Mabille*, en *allée des Veuves* (hoy *avenue Montaigne*) y la *Librairie nouvelle de Bourdilliat et Jacottet*, en el nº 15 del *boulevard des Italiens*, en la esquina con la *rue de Gramont*, librería que regía precisamente Michel Lévy, el editor de las *Scènes* en forma de novela (CHOTARD).

La bohemia de la que surge la obra de Murger, que conoció la verdadera miseria¹¹⁶, era una reacción contra la burguesía dominante, materialista, aficionada al lujo, de gusto mediocre y poco sensible al arte. Proponía una existencia al margen de la sociedad, de vida alegre, de fiestas y amores fáciles¹¹⁷. No todos los críticos comparten la visión romántica, inofensiva y cautivadora de aquella bohemia, que deja en segundo plano sus aspectos más sórdidos: Cansinos-Asséns identifica la bohemia presentada en las *Scènes* con una especie de moda pasajera marcada por la holgazanería, la estética desarrapada, el alejamiento tanto de la burguesía como del proletariado y una inconsistencia emanada seguramente de ese carácter pasajero que facilitaría muy tempranamente la deriva de la figura del bohemio hacia la del hampón¹¹⁸. También el músico Amadeo Vives, de cuya zarzuela *Bohemios* nos ocuparemos en su momento, tenía muy mala opinión de la vida bohemia, como puso de manifiesto más de una vez: en una conferencia en el *Teatro de la Princesa* (actual *María Guerrero*) acusó a los bohemios de no trabajar, a pesar de su entusiasmo por el arte, de posponer siempre la presentación de sus maravillas:

*Como los bohemios han tenido durante algún tiempo un enorme prestigio, hay que ver los estragos que ha hecho en muchos la indumentaria bohemia. No ha habido pintor, músico o poeta que no se esforzara en parecer bohemio; fenómeno difícil de explicar, si se considera que todo el afán de los bohemios consistía en llegar a ser pintores, músicos o poetas.*¹¹⁹

La bohemia oscila entre el halo romántico de su idealismo y su consideración como mera etapa de paso hacia el triunfo, según el concepto de Zola y tal como ilustra Murger con el ejemplo de su propia trayectoria¹²⁰. No resultaba, por lo tanto, auténticamente subversiva ni peligrosa. Cuando en el Capítulo VIII de las *Scènes* aparece un falansteriano, se le trata con el mismo despego con que Flaubert despacha los discursos socialistas y utópicos de *L'éducation sentimentale*¹²¹. Este último autor

¹¹⁶ Gautier, Roqueplan, Houssaye y Baudelaire fueron bohemios hijos de buena familia, que más bien 'jugaron' a la precariedad.

¹¹⁷ ÁLVAREZ.

¹¹⁸ CANSINOS, p. 9.

¹¹⁹ "El encanto de la bohemia", citado por ROMERO.

¹²⁰ (...) *elle ne fut point une sorte de déchéance physique et morale, comme certains voudraient le faire croire. La jeunesse d'alors était aussi saine que celle qui la précéda et que celle qui suivit. Elle travailla assidument ainsi que l'atteste la foule d'hommes de valeur sortis de cette soi-disant Bohème. La faute est aux écrivains qui trouvaient là, en forçant la note, des sujets pittoresques: Murger, F. Soulier, Montépin, Balzac, G. Sand, Hugo (...)* (BOURRELIER, p. 159).

¹²¹ FLAUBERT, pp. 163-4.

aborrece al artista soñador e irresponsablemente idealista, en el que ve una forma de vida destructiva y hostil a la sociedad, con tendencia a la indisciplina¹²².

Aquella primera bohemia, no obstante, era distinta de la de los *refractaires* de los artículos de Jules Vallès previos a la Comuna, comprometidos y revolucionarios. En *L'Insurgé* rememora el entierro de Murger, al que asiste el protagonista, Vingtras, que no es sino un sosias del propio autor. Inconforme con los mitos creados por Murger decide ante su tumba escribir un libro. :

*Moi qui suis sauvé, je vais faire l'histoire de ceux qui ne le sont pas, des gueux qui n'ont pas trouvé leur écuelle.
C'est bien le diable si, avec ce bouquin-là, je ne sème pas la révolte sans qu'il y paraisse, sans que l'on se doute que sous les guenilles que je prendrai, comme à la Morgue, il y a une arme à empoigner pour ceux qui ont gardé de la rage ou que n'a pas dégradés la misère.
Ils ont imaginé une bohème de lâches. Je vais leur montrer une de désespérés et de menaçants!*¹²³

Leoncavallo (1853-1919). De su vida se sabe bastante poco. Increíblemente todavía no contamos con una verdadera biografía de este compositor¹²⁴, mundialmente conocido por *I Pagliacci* (1892), su único triunfo duradero. Su figura ha sido víctima del desprecio de los medios intelectuales por la ópera italiana en general, que alcanzó de lleno al *verismo*, acusado de un nivel artístico mediocre, de efectismo y de trivialidad al servicio de melodías seductoras¹²⁵. ¿Qué esperar si el propio Puccini llegó a ser menospreciado hasta unos extremos que hoy nos llenan de perplejidad? En 1948 el compositor Piero Coppola se lamentaba:

*Las jóvenes generaciones y la crítica actual se desinteresan del caso Puccini con indiferencia y se contentan, al hablar de este compositor, con alguna definición sucinta y con la pura y simple negación de todo valor al músico italiano. Es un error y una falta de comprensión, de objetividad y de justicia.*¹²⁶

Nacido y formado musicalmente en Nápoles, Leoncavallo estudió luego literatura en la Universidad de Bolonia, donde asistió a las charlas de Carducci. Sin recursos y no consiguiendo estrenar su *Chatterton* hubo de dar clases de piano y ganarse la vida como pianista de *café-concert* en Italia y el extranjero (Egipto, Grecia, Turquía, Alemania, Bélgica, Países Bajos), llevando una vida problemática y aventurera antes de

¹²² HAUSER, p. 93.

¹²³ VALLÈS, pp. 57-8. Ya antes, en *Le Dimanche d'un jeune homme pauvre*, había reaccionado contra la visión 'amable' de Murger.

¹²⁴ C. Trevor, R. de Rensis, J. Klein y M. Sansone son autores de otros tantos artículos interesantes sobre este autor publicados en diversas revistas, pero no existe un buen libro sobre él.

¹²⁵ VOSS.

¹²⁶ COPPOLA, p. 262.

instalarse en París. Allí se hizo amigos, compuso *chansonnettes* y música popular, y también una ópera: *Le songe d'une nuit d'été* (inspirada en Shakespeare)¹²⁷. Vuelto a Italia, todos sabemos que no consiguió un éxito hasta *I Pagliacci* (1892), y que nunca lo igualó. Como veremos, en su *Bohème* trató de reconstruir y evocar el ambiente musical del París de 1840, con citas musicales de moda entonces, y con alguna *chanson* de sabor parisino. Su experiencia en el *café-concert* también le valió para *Zazà*, cuya actuación en Saint-Étienne es un eco de los espectáculos parisinos que efectivamente conoció Leoncavallo de primera mano.

Puccini, que se decidió por la ópera tras asistir a una representación de *Aida* en Pisa en 1876¹²⁸, llevó vida de bohemio y pasó privaciones, hambre y frío cuando estudiaba en Milán¹²⁹, en compañía de Mascagni y Giordano. Con el primero llegó incluso a compartir techo en una angosta callejuela, el *Vicolo San Carlo*¹³⁰, y, ya maduro y consagrado, todavía reunía a sus amigos en una caseta, el *Club Bohème* en Torre del Lago, para revivir el encanto de aquellos años de alegre pobreza¹³¹. El tema de la bohemia con que la orquesta inicia los Actos I y IV de *La Bohème*, está tomado del *Capriccio Sinfonico* que había compuesto siendo estudiante, como trabajo final en el conservatorio¹³². Mosco Carner, uno de sus biógrafos, cree que aquellas experiencias personales de Puccini durante los años de Milán impregnaron su ópera, aunque en modo alguno determinan el acierto de su pintura, como otros biógrafos sostienen. Pero no

¹²⁷ BAKER.

¹²⁸ CARNER 2, p. 38.

¹²⁹ FRACCAROLI, pp. 21-43. El autor, periodista y amigo de Puccini, recoge de sus labios y de su correspondencia el testimonio y numerosas anécdotas de esta etapa. Otras anécdotas se pueden encontrar en KRAUSE, pp. 31 y ss., como la de que empeñó su abrigo para salir con una bailarina de *La Scala*.

¹³⁰ Luego pasó a *Via Solferino* y después más allá de *Porta Monforte*, siempre buscando alojamientos más baratos.

¹³¹ KRAUSE, pp. 79-80.

Las reglas parecen salidas de las *Escenas* de Murger:

1.) Los miembros del Club Bohème, fieles intérpretes del espíritu en que fue fundado, se comprometen bajo juramento a estar bien y comer mejor.

2.) Caras de piedra, estómagos flojos, zopencos, puritanos y otros entes viles, no serán admitidos y se los echará.

3.) El Presidente se desempeña como conciliador, pero procurará estorbar al Tesorero en el cobro de la cuota de afiliación.

4.) El Tesorero queda facultado para evadirse con el dinero.

5.) La iluminación del local está provista mediante una lámpara de gasolina. De no haber combustible, se hará uso de los mocoli [cabos de vela, pero también 'zopencos'] de los miembros,

6.) Todos los juegos permitidos por la ley quedan prohibidos.

7.) Se prohíbe el silencio.

8.) No se permite la sensatez, salvo en casos especiales (CARNER 2, p. 105).

¹³² PLUTA, p. 72. No quiso publicarlo luego, acaso para que el público no identificara su reutilización en Edgar y, sobre todo, *La Bohème*.

conocía París: hasta 1898 no fue, precisamente para dirigir los ensayos del estreno de *La Bohème*, que tuvo lugar en *L'Opéra Comique*. Conviene tener en cuenta que Puccini y Leoncavallo componen cada uno su *Bohème* a medio siglo de distancia de Murger. No es el caso de Verdi, que conoció el París de Marguerite Gautier/Marie Duplessis.

Un cierto paralelo autobiográfico lo constituye su unión con Elvira Bonturi-Gemignani, que abandonó su posición acomodada como esposa de un rico comerciante para unirse al joven y pobre músico Giacomo Puccini. Hasta veinte años más tarde, en 1904, tras la muerte del marido, no pudieron regularizar su situación, lo que no les hacía la vida fácil, como ocurrió con Verdi y la Streponi. El ejemplo de Elvira recuerda la desenvoltura con que Musette renuncia a un rico amante por el pobre Marcel.

Curiosamente, París disgustó mucho a Puccini. Sus cartas desde allí se quejan de exceso de estímulos; de las cenas, fiestas y salones; del miedo a resultar idiota en sociedad; de la etiqueta en el vestir... Añora la informalidad, la vida sencilla y la naturaleza¹³³. Algo que no tiene mucho que ver con su música, tan elaborada, tan refinada, tan ‘francesa’. En 1912 Puccini, de nuevo en París, asistió en el Teatro *Marigny* a una función de *La Houppelande (El tabardo)*¹³⁴, una *pièce noire* de Didier Gold de gran éxito. Un año después de aquella impresión Puccini habló de la obra a Illica, que no se mostró interesado, y sucesivamente a otros libretistas: Forzano (el autor de los otros dos libretos del *Tríptico*), Ferdinando Martini y Dario Niccodemi. Finalmente obtuvo la colaboración de Giuseppe Adami (1878-1946), comediógrafo de éxito¹³⁵ y autor de numerosos libretos de ópera: *La Rondine* y *Turandot*, para el propio Puccini, y otros para Zandonai, Vittadini e incluso compositores de operetas.

La biografía de **Umberto Giordano** carece de peripecia parisina. Apenas se asoma a este trabajo por un Acto, el II de *Fedora*, en el que para colmo, no hay más que un personaje parisino, que es secundario. Nada hay en su experiencia personal, por tanto, que nos parezca relevante para este capítulo salvo que conocía bien el ambiente de los aristócratas rusos que gastaban el dinero a manos llenas, no por haberlos frecuentado en París, sino en su veraneo en Suiza: Giordano llevaba una vida acomodada desde que casó con la hija del propietario del *Grand Hôtel* de Milán.

¹³³ CARNER 2, pp. 143-4.

¹³⁴ O bien la leyó tras el consejo de una conocida suya, francesa, en Montecarlo (GOMIS, p. 15).

¹³⁵ *Felicita Colombo* (1935) y *Nonna Felicita* (1936) fueron las más aclamadas.

Charpentier y la tercera bohemia. Este autor, parisino, compuso *Louise* a lo largo de la última década del XIX. Alumno de Massenet y ganador del Premio de Roma, inició allí lo que es un verdadero canto al espíritu de Montmartre, donde había vivido y que conocía bien, y a París en general. Más que en ninguna de las óperas que tratamos, la ciudad se convierte en protagonista y recibe un tratamiento mitificador. Cuatro años antes había aparecido *La Bohème* de Puccini, y esta obra tiene mucho de réplica auténticamente parisina.

*Louise, chef-d'oeuvre topographique, carte d'état-major à musique qui contient tout ce que Montmartre a de sentimental, de charmant, de barbant, de léger, de ridicule, de féminin et de pervers (...). Charpentier, grand musicien, a merveilleusement compris son affaire. Tout le paysage montmartrois est là avec ses lumières particulières, ses mots, ses ombres et ses phantômes. Rien n'évoque plus heureusement Paris que cet opéra (...).*¹³⁶

Al parecer no se basa en ninguna obra literaria previa, aunque las notas biográficas de Saint-Pol Roux, el poeta simbolista y amigo de Charpentier, lo dan por autor del libreto, cosa que el músico negaba. Texto y música, pasan hoy por ser del propio compositor, como en el caso de Wagner, cuya influencia musical veremos que es apreciable en varios pasajes y en el uso de algunos motivos recurrentes.

De Montmartre cuentan todas las guías que, como quedaba fuera de París, el vino era más barato porque no pagaba las tasas municipales. Tenía, y todavía mantiene por cuestión de imagen, su propio viñedo. Además estaba cerca, era pintoresco, con sus viejos molinos en lo alto, que retrató el pintor romántico Michel, y casi rural. Ya en la segunda mitad del siglo algunos artistas como Jongkind y Pissarro se establecieron allí, atraídos por su pintoresquismo y envidiables vistas, presentes en *Louise*. A finales del XIX se abrieron un restaurante con baile al pie del molino más alto, *Le Moulin de la Galette*, el que retrata Renoir en el más famoso de sus cuadros impresionistas,

¹³⁶ FARGUE, pp. 107-8.



y algunos locales famosos de entretenimiento y cierto desenfreno recordados por Rubén Darío: *Le Moulin Rouge* y *Le Chat Noir*:

*Por la calle del faubourg Montmartre y de Notre-Dame-de-Lorette, asciende todas las noches una procesión de fiesteros, tanto cosmopolitas como parisienses, afectos al Molino-Rojo y a las noches blancas.*¹³⁷

Recordando su juventud de estudiante a finales de los años 1870 el doctor Munthe rememora el Barrio Latino y declara desaparecida allí la *vie de bohème* de Henri Murger; no así a Mimi del brazo de un estudiante¹³⁸. Una tercera bohemia de artistas se había establecido en Montmartre y en Montparnasse a finales de siglo, no militante políticamente, aunque simpatizante con el anarquismo y atraída por el nihilismo. Es la bohemia de los simbolistas que adoptan como referentes a los ‘malditos’ Baudelaire, Rimbaud y Verlaine, defienden la primacía del arte y arremeten de nuevo contra la burguesía filisteá; es la que conocieron nuestros Alejandro Sawa, Rubén Darío, Antonio Machado, y Santiago Rusiñol (que retrató aquel mundo por escrito y con su pintura), la que evocan los personajes de Carrere, como don Uriarte de

¹³⁷ DARÍO, p. 150.

¹³⁸ MUNTHE, p. 25.

En el siglo XX ya no quedan Mimís:

Par mesure d'économie, le commerce et l'industrie, pour la première fois, firent appel à la main d'oeuvre féminine (...). Peu à peu, la grisette se mua en dactylo, en sténo, en secrétaire, en vendeuse, en manutentionnaire, etc. Adieu les petits ménages d'étudiants! (BOURRELIER, p. 211)

Pujana¹³⁹, o Max Estrella. Éste es el ambiente obrero y bohemio de Montmartre retratado en *Louise*¹⁴⁰.



El aspecto exterior es pobre, las calles más estrechas y más accidentadas, las tiendas más pequeñas recuerdan aquellos modos de vivir que no dan de vivir, como escribía Larra.

*Y sin embargo, allí está la riqueza de las alegrías y de los espíritus, allí se respira el arte bohemio de los que empiezan arte joven. Juventud, amores, belleza y mujeres. Qué importa la pobreza del cuarto, la ruindad del traje, cuando el alma está llena de concepciones y de valores inestimables, tesoros del ingenio y del corazón.*¹⁴¹

Emilio Carrere, en 1911, expresaba así su desencanto:

Sí, tenía razón Rodríguez, Murger les había defraudado y además aquí no hay ambiente... En el desamparo de sus vidas no habían sonado nunca las risas musicales de Musseta ni habían bebido las lágrimas de Mimí, en una hora de

¹³⁹ CARRERE, pp. 7, 11 y 12.

¹⁴⁰ WARNOD, en pp. 44 y ss., retrata el ambiente de los artistas en 1900 *sur la butte*.

¹⁴¹ MACHADO, p. 58.

*dulce reconciliación ni la locura había prestado su látigo funambulesco de cascabeles para sus tedios infinitos.*¹⁴²

2. LA CIUDAD Y SUS ESCRITURAS

El realismo y el melodrama

Realismo y melodrama son los componentes estéticos más importantes de nuestras ocho óperas, las que buscan sus temas en el presente cercano, en lo cotidiano del medio urbano moderno. Condicionan, por lo tanto, la elección de las novelas y dramas en que se basan. Hay dos obras que enmarcan cronológica y estilísticamente ese grupo de óperas: un drama y su versión operística.

Woyzeck, el drama adelantado al realismo. 1836 y 1925, las fechas de composición del drama de Büchner y la del estreno de la ópera de Berg respectivamente, marcan, en efecto, el *post quem* y el *ante quem* del corpus de este trabajo.

Woyzeck se inspiró en una noticia real: en 1824 un soldado fue ajusticiado por asesinar a su amante en Leipzig. La noticia tuvo gran repercusión, junto con otros casos parecidos (el de Schmolling en Berlín y el de Diess cerca de Darmstadt en 1817 y 1830 respectivamente), en la prensa general e incluso en la médica, que el padre del autor recibía, porque un tal Dr. Clarus, que intervino en el proceso, publicó sus investigaciones sobre las facultades mentales de aquel sujeto y se suscitó un debate sobre hasta qué punto era responsable de sus actos. De todo aquello se sirvió el joven revolucionario Georg Büchner (23 años) para escribir un drama de estructura abierta, sin Actos, con 27 escenas, en que se asiste a cómo el soldado Franz Woyzeck busca la manera de mantener a su compañera Marie, con quien no está casado, una muchacha de arrabal tan pobre como él, y a su hijo: se presta para ello a servir de conejillo de indias en los experimentos de un médico. Marie le traiciona con el tambor mayor del regimiento y otros personajes se encargan de atizar las sospechas del soldado hasta que

¹⁴² CARRERE, p. 216.

los sorprende en un baile. Loco de celos se pelea con su rival, pero es vencido; después apuñala a Marie.

Por más que la audacia formal de la obra anticipa el expresionismo hasta el punto de fundirse maravillosamente con la propuesta de Alban Berg, *Woyzeck* habría anunciado sobre todo el realismo de haberse estrenado y difundido a tiempo: hasta 1879 no lo publicó en su edición de las obras completas de Büchner el escritor austriaco Karl Emil Franzos¹⁴³, y transcribió mal el nombre manuscrito: *Wozzeck*. El drama contiene lógicamente elementos románticos, como hacer participar a la Naturaleza en la tragedia (la tierra hueca, el mundo muerto, el fuego que parece caer del cielo entre sonar de trompetas, el cielo gris o el sol radiante). Su expresionismo *avant la lettre* está en el tratamiento de personajes y escenas (la de la feria –curiosamente suprimida en la ópera– o las agonías de Woyzeck tras el crimen); en la luz externa (oscuridad que cae sobre Marie al final de la Esc. 2ª) o interna (los ojos de Marie como oscura chimenea); las voces de las paredes y los ruidos del lago, etc. Pero anticipa también muchas cosas: psicoanálisis, existencialismo, realismo social... Pues bien, entre el romanticismo de antes y el expresionismo de después está el tiempo y, sobre todo, la estética que va a traer la ciudad moderna a la ópera: el realismo. Antes de entrar en ello detengámonos un poco en la ópera de Berg.

Wozzeck, la ópera. Así se tituló por tanto la ópera, estrenada en Berlín por Erich Kleiber en 1925 (hay otra muy estimable pero oscurecida, de Manfred Gurlitt, estrenada un año después en Bremen). Los años terribles que se vivieron entonces en Alemania explican el interés por este personaje y su tragedia. En un proceso reestructurador que recuerda el que veremos a propósito de Puccini y sus libretistas con las *Scènes* de Murger, Berg, libretista él mismo, redujo el número de escenas a quince, agrupadas en tres Actos con cinco escenas cada uno¹⁴⁴. El compositor escogió ciertas estructuras musicales para redondear una unidad de la que la obra original carece¹⁴⁵, en

¹⁴³ Georg Büchner: *Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlass*, J. D. Sauerländischer Verlag, Frankfurt am Main, 1879. En 1850 Ludwig Büchner no había incluido Woyzeck en los *Escritos póstumos* de su hermano.

¹⁴⁴ Por este orden: el A.I con las escenas del drama 5, 1, 2, 8 y una mezcla de la 3 y la 6; el A.II con la 4, 9, otra sin equivalente, 11 y una mezcla de la 10 y la 14; y A.III con la 16, 20, 22, 24 y una mezcla de la 25 y 27.

¹⁴⁵ La Esc. 1ª, la del afeitado, está concebida como una suite: *preludio, pavana, giga y variaciones*. La 4ª es un *passacaglia*. El A.II es una sinfonía con cinco movimientos: *sonata, invención y fuga sobre tres temas, largo, scherzo, vals*. El A.III son *variaciones* sobre un tema, una nota, un ritmo, un acorde y una tonalidad.

milagrosa correlación con el curso dramático. El texto, que apenas se cambia, es a veces incluso más moderado que el original, siguiendo una tradición de la ópera, aunque sorprende en una obra de estética expresionista:

DOKTOR

*Ich hab's geseh'n, Wozzeck, Er hat wieder
gehustet,
auf der Straße gehustet, gebellt wie ein Hund!*

Geb' ich Ihm dafür alle Tage drei Groschen?

Wozzeck! Das ist schlecht!

*Die Welt ist schlecht, sehr schlecht!*¹⁴⁶

En el texto de Büchner el Doctor, que quería muestras de orina, decía en cambio:

*Lo he visto todo, Woyzeck; has meado en la calle, has meado en la pared como un perro. Y sin embargo yo te pago dos céntimos por día, Woyzeck; eso no está bien.*¹⁴⁷

Pero la música, que oscila entre la tonalidad (suavidad untuosa de las cuerdas) y una áspera atonalidad, con percusiones estridentes (“ópera piano con estallidos” en palabras del autor) y el tratamiento a veces grotesco de las voces, potencia el expresionismo prefigurado en Büchner. Muchas dificultades musicales que serían insalvables para el espectador medio se vencen aquí porque se trata de una ópera, con su combinación de música y drama, orquesta y canto, intriga y conflictos psicológicos, lo sonoro y lo visual, que ofrece al espectador tantas ‘señales’ que le ayudan a comprender¹⁴⁸.

Leipzig no era en los años 1820 lo que se dice una gran ciudad; pero Woyzeck es ya un proletario víctima de la explotación¹⁴⁹ de un sistema representado aquí por dos instituciones, la profesión médica (con esa especie de doctor Mengele) y el ejército. Cuando el capitán, que simboliza la moral burguesa filistea y temerosa, le reprocha haber tenido un hijo sin casarse, el protagonista responde, con una ingenuidad que pone de relieve la dureza de la diferencia de clases:

¹⁴⁶

MÉDICO

Te he visto, Wozzeck.

Has vuelto a toser como un perro callejero.

¿Para eso te doy tres centavos diarios?

¡Wozzeck, eso está mal!

¡El mundo anda muy mal!... ¡Oh!

¹⁴⁷ Esc. 8ª.

¹⁴⁸ LEIBOWITZ, p. 317.

¹⁴⁹ GUTIÉRREZ GIRARDOT, p. 99.

WOZZECK

*Wir arme Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann,
Geld, Geld!
Wer kein Geld hat!
Da setz' einmal einer Seinesgleichen
auf die moralische Art in die Welt!
Man hat auch sein Fleisch und Blut!
Ja, wenn ich ein Herr wär',
und hätt' einen Hut und eine Uhr*

*und ein Augenglas und könnt' vornehm reden,
ich wollte schon tugendhaft sein!
Es muß was Schönes sein um die,
Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein
armer Kerl!
Unsereins ist doch einmal unselig in dieser
und der andern Welt!
Ich glaub', wenn wir in den Himmel kämen,
so müßten wir donnern helfen!¹⁵⁰*

El descubrimiento de lo feo, tan propio de la modernidad, de la enfermedad física y mental, de la anormalidad como tema para el tratamiento artístico fue de nuevo como una revelación hacia el fin de siglo XIX y se prolongó a lo largo de las primeras décadas del XX: *Wozzeck* es el caso de un melodrama al que se agrega emoción introduciendo rasgos patológicos¹⁵¹. Lo describe bien Susan Sontag, aludiendo a la definición de Schlegel:

Sickness was a way of making people “interesting” –which is how “romantic” was originally defined.¹⁵²

Wozzeck es un psicótico obsesivo, inmerso en el ambiente de la moderna civilización urbana que estimula sistemáticamente sus síntomas: impersonalidad de las relaciones humanas; fría y desdeñosa objetividad del ideal científico; indiferencia afectiva y aislamiento emocional; sexualidad reducida a la maquinal fornicación; fragmentación del comportamiento cotidiano y pérdida de la coherencia por la imposición social de roles contradictorios; racionalidad enfermiza y tramposa, mera justificación de fantasías o disfraz de la imaginación; incompreensión del individuo por su entorno; creciente sensación de ser “manejado” por fuerzas contra las que nada se puede; quebranto del sentido de la identidad personal; rebeldía que lleva al acto de cólera¹⁵³...

150

WOZZECK

*¡Mi capitán,
los pobres necesitamos dinero, dinero!
Si no se tiene:
¿cómo se pueden tener hijos decentemente?
¡Somos humanos, de carne y hueso!
¡Si yo fuera un señor,
usara corbata, reloj y monóculo*

*y hablase correctamente
entonces podría yo también ser virtuoso!
Estaría bien ser virtuoso, mi capitán.
¡Pero sólo soy un pobre hombre!
¡La gente como yo
es siempre desgraciada en cualquier parte!
¡Si vamos al cielo, seremos los encargados
de hacer estallar los truenos! (Esc. 1ª)*

¹⁵¹ CARNER 2, p. 344.

¹⁵² SONTAG, p. 30.

¹⁵³ LIBERMAN 2, p. 83.

Realismo y naturalismo. En la literatura francesa (Baudelaire, Champfleury) y el arte (Courbet) de mitad del siglo XIX se encuentra la formulación del realismo, esa reproducción integral y objetiva de la realidad cotidiana y la rebelión contra una tradición que se antojaba debilitada por cuatro siglos de repeticiones inútiles¹⁵⁴. Acompañaba el triunfo de la concepción del mundo propia de las ciencias naturales y del pensamiento racionalista y tecnológico sobre el idealismo¹⁵⁵. La obra de Stendhal, Monnier y, sobre todo, Balzac, venían preparándolo en Francia.

El mismo drama romántico contenía ya la exigencia de realismo. La aspiración a reflejar la existencia humana obligaba a cuidar el ‘color local’ para que el espectador se sintiera ante el espacio y el tiempo verdaderos de la acción, marcando así las distancias con el melodrama y con la comedia burguesa: precisión histórica en el vestuario, decorados y accesorios¹⁵⁶, modernización del escenario (de medio cajón, con fondo y laterales a modo de paredes con vanos practicables y techo, en lugar de bambalinas, innovación al parecer ideada en Alemania), la iluminación de gas (1822 en la Ópera de París) y más tarde la eléctrica (en 1849 se usó por primera vez, en *El Profeta* de Meyerbeer), con la mejora consiguiente, exigencia de naturalidad en la interpretación¹⁵⁷ y en los propios textos, más acorde con la realidad, por más que leídos hoy no lo parezca tanto. Optaron entonces por el drama histórico, de tan largo recorrido en la ópera. Luego, la llegada del realismo trajo a este género elementos de la vida cotidiana¹⁵⁸ que se unían a las viejas convenciones melodramáticas, como veremos en *La Traviata*, la primera de las obras estudiadas, y en las que la siguen.

¹⁵⁴ NÁKOV, pp. 264-5:

Con esta revuelta, concretada en la llamada a un “nuevo realismo” de la vida moderna (la cultura urbana para Baudelaire y la de la nueva clase de los proletarios para Courbet), empieza nuestra edad moderna.

¹⁵⁵ HAUSER, pp. 74 y ss.

¹⁵⁶ RICCI, p. 18.

Delacroix estaba en desacuerdo con este realismo de los decorados:

Para estar más cerca de la verdad, hace ya una veintena de años se llegaron a hacer decorados reales en el escenario de la Ópera, para La Juive y para Gustave. En la primera se veían auténticas estatuas en el escenario y otros accesorios que habitualmente se imitan por medio de pinturas. En Gustave había rocas reproducidas con realismo, con bloques salientes. De esta manera, por amor a la ilusión, se llega a suprimirla del todo (...), se volvía así a la infancia del arte a fuerza de perfeccionamientos (DELACROIX, pp. 145-6).

¹⁵⁷ Desde el famoso actor François-Joseph Talma, 1763-1826: tan grande fue su prestigio que no se plegaba a las exigencias de los principales dramaturgos de su tiempo –Pichat, Soumet, Guiraud, Lamartine...- sino que sometió a Lebrun –*Le Cid d’Andalousie*, *María Estuardo* adaptada de Schiller (OLIVA, p. 264). A pesar de todo, Stendhal le reprocha ciertos efectismos impuestos por el mal gusto del público (STENDHAL 2, p. 120).

¹⁵⁸ La exploración de lo cotidiano y cambiante es una constante de la modernidad. Baudelaire descubrió en Mercier su profeta:

Dos autores a los que consideraron miembros de una corriente, *l'école poitrinaire*, Dumas hijo y Murger, fueron profetas del realismo francés y dieron los temas para dos óperas maestras: *La Traviata* y *La Bohème*. Flaubert, Zola, Sardou (el autor de *Fédore*, que inspiró la ópera homónima de Giordano), los Goncourt y Mérimée, entre otros escritores franceses, impulsaron a su vez el movimiento realista que atrajo hacia esta corriente a algunos compositores de ópera. *Carmen*, en 1875, fue precursora, después de *La Traviata*, de este estilo¹⁵⁹.

El teatro realista puso también el máximo cuidado en la puesta en escena: sus espacios ya no serán barrancos ni bosques sino los del medio rural y la ciudad moderna, y las óperas que vamos a estudiar le seguirán, beneficiándose de su aplicación de la psicología a los personajes. Un espacio significativo los determinará: el *milieu* toma así el lugar del carácter y se impone a la acción en beneficio de un cuadro detallado de la situación humana que determina el movimiento de los personajes¹⁶⁰.

A partir de 1880, en una época de crisis económica y con los republicanos en el poder (Grévy en lugar de Mac-Mahon) aparece, por influencia de Zola, un nuevo teatro social reivindicativo de la situación de los marginados, que situaba la acción en suburbios y lugares miserables de la ciudad¹⁶¹. Contiene los presupuestos 'científicos' de su determinismo social y hereditario¹⁶².

Pero incluso el teatro tuvo grandes dificultades para trasladar el nuevo naturalismo a la escena antes del *Théâtre Libre* de Antoine: el decorado o la caracterización de los personajes no podían suplir las largas descripciones y digresiones de la novela, y más que representar la vida cotidiana se atraía al público con casos extremos y truculentos¹⁶³, que se acercaban al melodrama¹⁶⁴. Ni las obras de Zola, salvo *La taberna*, ni las de Henri Becque tuvieron éxito.

car les objets que nous voyons tous les jours, ne sont pas ceux que nous connoissons le mieux (MERCIER, p. IV).

¹⁵⁹ A propósito de *Carmen*: (...) Bizet es –junto con el Verdi de *La Traviata* (...)– uno de los principales precursores del verismo que, poco después, dominaría una gran parte de la música dramática (LEIBOWITZ, p. 252)..

¹⁶⁰ PAVIS, p. 205.

¹⁶¹ *Michel Payper* (1870), de H. Becque, *Claude Gueux* (1884), de Gadot y Rollot.

¹⁶² LEBEL

¹⁶³ En *Thérèse Ranquin* (1873), de Zola, la protagonista y su amante matan al marido. Thérèse acaba suicidándose a la vista de su suegra, muda y paralítica.

¹⁶⁴ Tal predilección tiene una larga tradición que viene del siglo anterior, con Mercier, y se retoma con Baudelaire:

J' ai fait des recherches dans toutes les classes de citoyens, et n' ai pas dédaigné les objets les plus éloignés de l' orgueilleuse opulence, afin de mieux établir par ces oppositions la physionomie morale de cette gigantesque capitale. Beaucoup de ses habitants sont comme étrangers dans leur propre ville (MERCIER, pp. III-IV).

Prescindimos aquí, porque nos aleja del tema, de las reacciones al exceso de realismo (el simbolismo de Maeterlinck; la reivindicación de lo imaginario en el *Théâtre-Art*, con Verlaine, Mallarmé y Laforgue; el rescate de los clásicos; el absurdo con Jarry, etc.), igual que dejamos de lado las óperas que se alejan del realismo (*Pélleas et Mélisande*) o que, simplemente, no tratan la ciudad moderna (*La Gioconda*). En la ópera, como veremos más adelante, el naturalismo tuvo una acogida entusiasta.

El concepto de ‘melodrama’. La ópera, por otra parte, tiende a una estilización extrema, exagera; es, abusando del término, ‘expresionista’. De hecho tomó aún menos distancias que el teatro romántico respecto al melodrama. Este término, ‘melodrama’, se introdujo en Francia en la época de la ‘Querella de los Bufones’, a mediados del siglo XVIII, para designar un tipo de ópera popular con hablados. Sus orígenes estaban en actuaciones de feria, las pantomimas habladas de Audinot, los dramas sentimentales del siglo XVIII y las novelas sensibleras inglesas y francesas. Solo después pasó a utilizarse para las comedias lacrimógenas que se representaban en los pequeños teatros de Bulevar del Temple¹⁶⁵, que es a lo que nos referimos aquí. Durante la Revolución Francesa fue considerado ‘teatro del pueblo’, y resultaba de fácil asimilación. Efectivamente, había empezado por entusiasmar al público de extracción popular a principios del siglo XIX¹⁶⁶, pero luego interesó también a la burguesía, como ocurrió con el folletín y el *vaudeville*¹⁶⁷. Estas obras de divertimento privilegiaban el espectáculo y pretendían formar al pueblo enseñándole valores cívicos y religiosos¹⁶⁸. Se presentaba el espectáculo del infortunio, la virtud perseguida que, tras muchas peripecias, conseguía triunfar con la ayuda de la Providencia, en un apoteósico final, con castigo de los verdugos. Ubersfeld interpreta este éxito por la mala conciencia y el deseo de recuperar la paz anterior a la Revolución¹⁶⁹.

Características del melodrama. Sus estereotipados personajes se pueden resumir en el *barbudo*, ya maduro y que ha vivido muchas calamidades; la *muchacha* desvalida en peligro; el *traidor* y sus compinches; y el *joven caballero*, que lógicamente

¹⁶⁵ Gaîté, Porte Saint-Martin, Ambigu-Comique (BRUNET, pp. 27-8).

¹⁶⁶ LEROY, p. 194.

¹⁶⁷ HAUSER, p. 22.

¹⁶⁸ A veces se utiliza el término ‘melodrama’ para referirse a la ópera decimonónica, lo que introduce confusión. También se llama así a un pasaje recitado sobre fondo musical.

¹⁶⁹ UBERSFELD, p. 38.

ha de salvar a la protagonista. La trama era muy azarosa, y normalmente recalaba, en el A. II, en un espacio cerrado y oscuro, metáfora de la impotencia de las víctimas.

Los lugares, en efecto, fueron importantes en el melodrama. El escenario presentaba un espacio signifiante, trascendente o simbólico que reproducía el clima emotivo de la acción o los personajes, que los anunciaba incluso antes de que aparecieran en escena¹⁷⁰. El protagonismo de los paisajes ‘sublimes’ románticos llegaba a encaramarlos a los mismos títulos de las obras: *El Puente del diablo*, *Las Ruinas de Babilonia*, *la Cisterna*¹⁷¹...

Importantes autores, dentro de la escena francesa, fueron Pixérécourt, el más prolífico y de mayor éxito, Caigniez, Ducange, Bouchardy, Dennery y Paul Féval. Durante la primera mitad del siglo XIX Londres importaba estos melodramas parisinos y Pixérécourt era allí un autor de éxito. Más adelante hubo autores ingleses que tomaron el relevo en aquella capital¹⁷². La influencia del melodrama fue enorme en el drama romántico y, significativamente, Victor Hugo buscaba sus actores (Marie Dorval, Frédéric Lemaître) en los teatros de melodrama del Bulevar¹⁷³. De hecho, al *Boulevard du Temple* se le llamaba humorísticamente ‘*du crime*’, por sus truculentos

¹⁷⁰ REAL, pp. 141-2. Estos elementos espaciales son muy interesantes porque los encontraremos iguales en las óperas que vamos a estudiar.

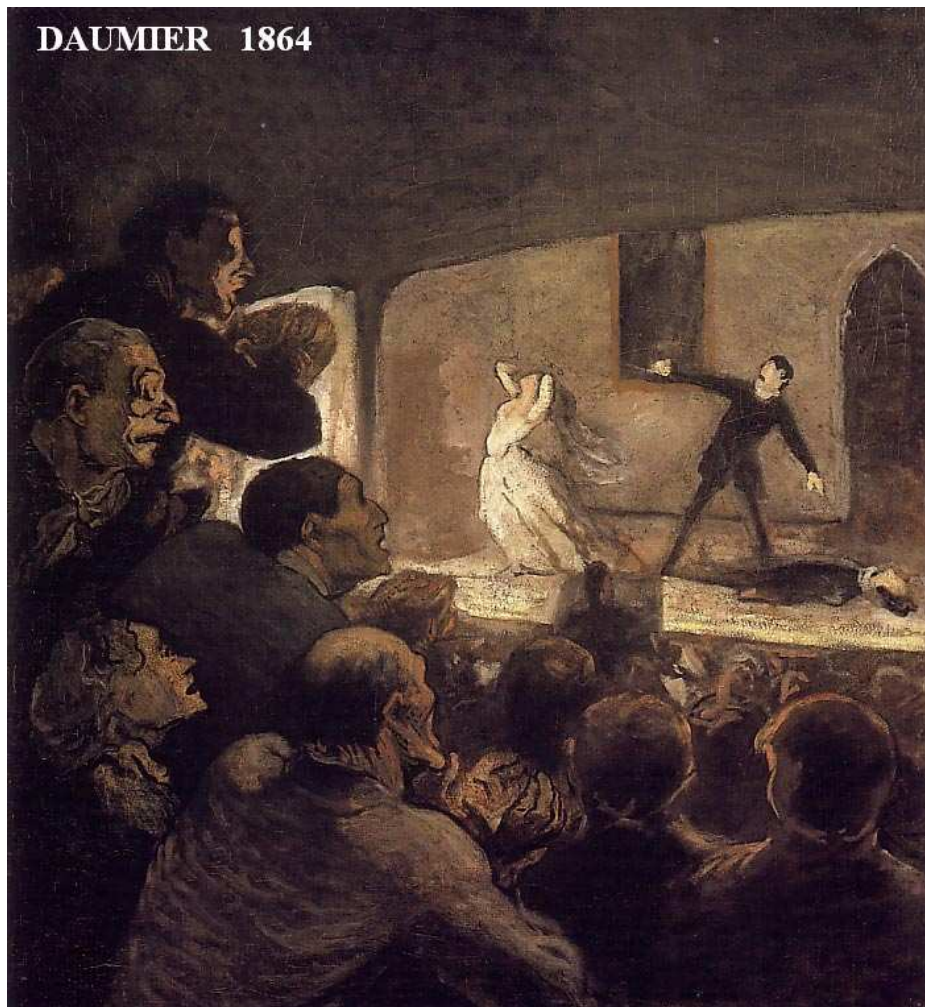
¹⁷¹ Este título, de Pixérécourt, alude a un viejo aljibe gótico en un castillo de Mallorca, con subterráneos, persecuciones y derrumbamiento final del aljibe. En *Coelina ou l'Enfant du mystère* (1800), también de Pixérécourt, encontramos esta descripción del escenario:

Le théâtre représente un lieu sauvage, connu sous le nom du Nant-d'Arpennaz; dans le fond, entre deux rochers très élevés, est un pont du bois, au dessus duquel se précipite un torrent écumeux, qui traverse le théâtre et vient passer derrier un moulin, placé à droite, au second plan (...). Des sapins répandis çà et là, semblent encore faire ressortir davantage l'aspérité de ce séjour. À gauche, vis-à-vis du moulin, est une petite masse de rochers, couronnée par deux ou trois sapins (...). Pendant l'entracte on entend le bruit éloigné du tonnerre; bientôt l'orage augmente, et, au lever du rideau, toute la nature paraît en désordre; les éclats brillent de toutes parts, le torrent roule avec fureur, les vents mugissent, la pluie tombe avec fracas, et des coups de tonnerre multipliés qui se répètent cent fois, par l'écho des montagnes, portent l'épouvante et le terreur dans l'âme (A. III, Esc. 1^a).

¹⁷² CHARLOT, p. 139.

¹⁷³ OLIVA, p. 265.

espectáculos¹⁷⁴, en los que se sacrificaba la verosimilitud al efecto y lo extraordinario.



Una muchacha que enloquece, un hombre que maldice, un cadáver en el suelo, un arco gótico, gregüescos y gorgueras: es el melodrama. Escenas como ésta se siguen representando hoy solo en los teatros de la ópera. Pero los protagonistas de Daumier son esos espectadores emocionados que por un rato olvidan sus propios dramas cotidianos.

El teatro se apartaba así de la investigación sociológica y del análisis de las costumbres que lo caracterizaron en el siglo XVIII. Estos problemas quedaban para la novela (Stendhal, Balzac, Zola), mientras la clase media buscaba en los teatros un *delassement*, un mero recreo, pura evasión¹⁷⁵, tal como expresa la pintura de la impresionista Mary Cassatt.

¹⁷⁴ PILLEMENT, p. 40.

¹⁷⁵ LEROY, p. 37.



El genio de la época se acabaría manifestando mejor en la novela que en el teatro¹⁷⁶.

Influencia del melodrama en la ópera. La escena parisina es un observatorio privilegiado para revisar la evolución del teatro en el siglo XIX (no en vano los cinco compositores de que vamos a tratar buscaron allí sus temas¹⁷⁷). Entre 1823 y 1848, según los horrores de la Revolución iban quedando atrás, el melodrama se orientó progresivamente hacia situaciones más complejas, a menudo desdobladas en acciones paralelas¹⁷⁸, provocadas por pasiones exacerbadas, con menos respeto a las convenciones y creciente desmesura. Creció de tres a cinco Actos. El motor ya no era tanto la lucha entre el Bien y el Mal: marginados, indigentes y desheredados, como el bandido Robert Macaire¹⁷⁹, que encarnó Frédéric Lemaître, se convertían ahora en

¹⁷⁶ CHARLOT, p. 141.

¹⁷⁷ *La Dame aux camélias*, de Dumas hijo; *La vie de bohème*, de Murger y Barrière; *Fédore* de Sardou; *Zaza*, de Berton y Simon; y *La Houppelande*, de Didier Gold. El libreto de *Louise* es original para la ópera, ya sea de Saint-Paul Roux o del propio Charpentier, en todo caso *made in Paris*; y *La Rondine* tiene mucho de *La Dame aux camélias*.

¹⁷⁸ *Les Deux Orphelins* (1874), de Ennery.

¹⁷⁹ *L'Auberge des Adrets* (1823), de Antier, Saint-Amand y Polyanthe.

héroes magnánimos, de los que deriva un personaje de novela tan importante como Jean Valjean¹⁸⁰.

César Oliva aprecia la influencia del melodrama en muchos hallazgos del romanticismo francés y de la comedia musical inglesa y americana, así como en el cine del siglo XX¹⁸¹. ¿Qué decir entonces de la ópera? El melodrama, con sus situaciones llevadas al límite, tantas veces poco creíbles, su apelación a la lágrima¹⁸² y su carga moralizante, había desembarcado en la ópera romántica desplazando el goldonismo, igual que éste antes había arrumbado las tragedias de la ópera de Corte. Stendhal lamenta frecuentemente su influencia en la ópera¹⁸³, pero no sabía que el melodrama había llegado para quedarse: cuando pasó el romanticismo el tono melodramático persistió, como veremos, en la ópera moderna, a lo largo de la etapa verista. Mosco Carner encuentra elementos melodramáticos en la mayoría de las óperas de ese tiempo:

*El melodrama respondía, por cierto, al principal requisito de una estética operística enraizada en los móviles primarios del teatro. A decir verdad, si hiciésemos una lista de las óperas viables de los siglos XIX y XX, comprobaríamos que la mayoría se basan en libretos de tal naturaleza.*¹⁸⁴

La caracterización de los personajes. A los personajes buenos y malos del melodrama, de psicología primaria, se ajustaba muy bien la caracterización vocal que había ido madurando en la ópera y que quedó prácticamente completa con Mozart. Rodolfo Celletti establece las siguientes equivalencias en la época romántica:

*Prevalsero così due criteri: un rapporto realistico tra le voci e i ruoli, e una contrapposizione fra i personaggi imposta da un principio di fondo, la lotta tra il bene e il male, destinata pessimisticamente a concludersi con il trionfo del male. Così le voci più acute furono vincolate al concetto non soltanto di età giovanile, ma degli ideali che la giovinezza concepisce: purezza del sentimento amoroso e, insieme, generosità e giustizia nelle rivendicazioni di libertà civile e religiosa.*¹⁸⁵

¹⁸⁰ UBERSFELD, pp. 38-9.

¹⁸¹ *Ibid.* pp. 264-5. Elena Real la establece especialmente para el cine mudo (REAL, p 144)

¹⁸² La lágrima se ha llegado a identificar con la ópera: hasta una ópera bufa como *L'Elisir d'amore* pretende hacer llorar en algún pasaje, y su momento más célebre es el aria sentimental "Una furtiva lacrima". Marie-France Castarède, cuando recorre las condiciones para el ensueño en una función operística, escribe:

La crisis está por sobrevenir, con su a veces trágico desenlace. Casi siempre conocemos la acción, y la anticipamos al escuchar las arias patéticas que han de acompañarla. Nuestro cuerpo está alerta, dispuesto al sobresalto, a las lágrimas que han de brotar sin que nos apercibamos: son la señal de un estremecimiento que hace resurgir fantasmas sepultados en el fondo de nuestro inconsciente (CASTARÈDE, p. 25).

¹⁸³ *En la ópera* Dorliska, que por su vulgaridad uniforme y con pretensiones de sublimidad de estilo y por la falta total de originalidad, de individualidad en los personajes, me parece una traducción de algún melodrama de bulevar (...) (STENDHAL 2, p. 127).

¹⁸⁴ CARNER 2, p. 344.

¹⁸⁵ CELLETTI, p. 100.

De esta manera el barítono será “*effigie del cinismo, della malvagità, dello spirito vendicativo dell’età adulta*”; el bajo representa “*la vecchiaia, simboleggiando ora l’autorità paterna o sacerdotale, ora la saggezza d’un consigliere, ma, in qualche caso, anche una tenebrosa protervia a sfondo satánico*”; la contralto será “*donna attempata (madre) o di essere satánico (fattucchiera)*”, aunque inicialmente todavía apareció vestida de hombre encarnando “*adolescenti briosi e spensierati*”; la soprano es “*una creatura angelicata, è il più delle volte, una vittima indifesa e innocente delle trame altrui, che accetta con una sorta di sublimata passività inique accuse e immeritate condanne*”; el tenor se muestra “*soave in talune sognati effusioni amorose, elegiaco o acceso in altre, è pugnace fino alla temerità nella tutela dei valori nei quali crede*”, a veces cae en una “*fatale malinconia che l’avvicina ai bei tenebrosi della letteratura*”, y puede llegar a ser un “*fuorilegge, ma conservando un culto quasi sacrale della donna che gli è stata strappata con inganni e sopraffazioni*.”¹⁸⁶

El papel de la palabra en el melodrama y en la ópera. Como el traje y la máscara en la *Commedia dell’Arte*¹⁸⁷, así también traje y, en este caso, la tesitura de la voz permiten identificar el papel que cada personaje va a desempeñar en el melodrama de la ópera¹⁸⁸. La codificación de los personajes, por tanto, tan marcada en la ópera, y su caracterización musical y la de las situaciones, el gesto, el movimiento en escena y el decorado hacen que la palabra, más que aportar información, enfatice, refuerce el patetismo. En mayor medida incluso que en el melodrama que tanto influye en ella:

*(...) salvando mínimas excepciones en que la palabra cobra una función comunicativa y de información, el melodrama, desde principios del siglo XIX hasta prácticamente la Primera Guerra Mundial, se construye mediante la presentación o representación directa e inmediata de los acontecimientos y de los sentimientos. La función de la palabra dramática en el melodrama es mucho más frecuentemente expresiva y enfática que comunicativa o de información.*¹⁸⁹

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ FAVA, pp. 136 y ss.

¹⁸⁸ Una interpretación psicoanalítica la encontramos en Barthes:

En nuestra sociedad occidental, a través de los cuatro registros vocales de la ópera, es Edipo quien triunfa: toda la familia está ahí, padre, madre, hija e hijo, simbólicamente proyectados –sean cuales fueren los avatares del argumento y las alternancias de los roles– en el bajo, la contralto, la soprano y el tenor.

Más chusca es la salida de Bernard Shaw:

Una ópera es una soprano y un tenor que quieren acostarse juntos, y un barítono que se esfuerza en impedirlo (ambos citados en CASTARÈDE, pp. 23 y 52 respectivamente).

¹⁸⁹ REAL, p. 144.

En la ópera la acción se suspende a menudo, el tiempo parece detenerse cuando los protagonistas se entregan a sus reflexiones; los dúos y números de conjunto se alargan en repeticiones; la información verbal necesariamente se empobrece. Es sabido que si algo pedía Verdi a sus libretistas era brevedad, impaciente ante las largas tiradas que nada añadían: pocas palabras, que fueran de impacto sobre el público y que permitieran al actor desarrollar su secuencia gestual. Es más: le fastidiaban mucho las mutaciones escénicas que interrumpían inevitablemente la obra. Ésa era su principal dificultad para abordar las obras de Shakespeare, que tanto le atraían. De hecho *La Traviata* suprimió un escenario¹⁹⁰ y, por tanto, un Acto del drama de Dumas, por lo que las localizaciones todavía se reducen más. La historia se sigue de modo fragmentario, de un cuadro a otro, con grandes elipsis. Un proceso parecido se dio con *La Bohème* de Puccini: también a él lo encontramos recortando, enmendando y suprimiendo otro escenario importante previsto por Illica¹⁹¹. Y ello para tormento de sus libretistas y fortuna del público.

En todo caso la ópera no es el libreto: otros elementos concurrentes hacen entender y sentir antes que la misma palabra, entre ellos nada menos que la música¹⁹². La palabra subraya, insiste, dice muchas veces lo que ya sabemos o concreta aspectos que nada añaden, pero refuerza el patetismo y contribuye a la hipérbole que caracteriza este espectáculo¹⁹³. Después de la música está lo visual: en el teatro hablado, en el melodrama fueron frecuentes las escenas de pantomima, en las que los personajes ni hablaban¹⁹⁴, o la presencia de personajes mudos, fingidos o verdaderos, que se hacían entender por la expresión corporal y por todo lo que les rodeaba y hacía evidente su situación y sentimientos, como hemos visto. De hecho, la espacialidad, y no la narración, es lo específico del teatro en general. Más adelante, cuando la comparemos con la pintura, nos ocuparemos de lo visual en la ópera.

¹⁹⁰ *Cabinet de toilette chex Marguerite* (A. II del drama : un escenario suprimido que era, como los otros cuatro, un espacio interior).

¹⁹¹ Un Acto dedicado a la fiesta en el patio de vecindad de Musette, que sí incluye Leoncavallo.

¹⁹² *Es recomendable, como ejercicio útil para captar los sentidos expresivos de la música, el seguimiento, junto a la lectura del texto, de las óperas de Wagner, así como de otros autores románticos* (BELTRÁN, p. 15).

¹⁹³ Real hace esta misma observación respecto al melodrama del siglo XIX (REAL, pp. 143-4).

¹⁹⁴ En la adaptación teatral de *Madame Butterfly* (1900) de David Belasco, que tanto impresionó a Puccini, había una escena muda de casi un cuarto de hora, con la espera de la protagonista, tras haber visto el barco de su marido en la bahía. La iluminación y los efectos sonoros mostraban la caída de la noche y el rayar del alba, la luz de las lamparillas, vacilante por la brisa, el piar de los pájaros... Aquello pedía música a gritos, pero no palabras, y Puccini concibió su famoso coro de pescadores *a bocca chiusa*.

El discurso literario: dos novelas coetáneas.

Un par de novelas, con sus correspondientes adaptaciones teatrales, y tres dramas originales constituyen la sesgada selección del discurso literario sobre el París moderno en que bebe la ópera. Ello se debe a esa combinación anunciada de realismo y melodrama. La ópera, en el tiempo que estudiamos, se dirige a públicos variados, hombres y mujeres, de diversas edades y nacionalidades y, cada vez más, de distintas condiciones sociales, desde los más elegantes a populares. Puccini manifestó más de una vez que componía para todos. La ópera es un drama de emociones que necesita contrastes, situaciones fuertes, extroversión y un final trágico. Exagera:

*Il successo del teatro d'òpera a sempre avuto alla base, come elemento determinante, l'iperbole. Vale a dire che l'unione di parole, musica e recitazione porta con sè un'estremizzazione dei sentimenti e delle passioni.*¹⁹⁵

También exige rapidez de acción, ya que la música obliga a comprimir el texto. Son elementos melodramáticos que, como decíamos arriba, se han hecho consustanciales al género, por más que la literatura contemporánea al corpus que nos ocupa fuera por otros derroteros: la pasión irresoluta y lánguida de Frédéric o el matrimonio Arnoux, en *L'éducation sentimentale*, por poner un ejemplo literario de la máxima relevancia, no sirven para la ópera (¿no le costó de hecho al propio Flaubert reconocer en la burguesía su objeto literario?). Ni el teatro de Ibsen, Strindberg¹⁹⁶ o Hauptmann. Puccini se inclinó en cambio, por el hoy olvidado Didier Gold y su truculenta *Houppelande* que, a pesar de su naturalismo, no rompía con la tradición melodramática, que seguía siendo tan popular.

La ópera, por tanto, no dejó el melodrama cuando abrazó el verismo. Siguió vinculada a este género, que fue dejando de lado sus ataduras visionarias de novela negra para refugiarse en el erotismo y mitos neoburgueses como la pareja amenazada o los amores imposibles¹⁹⁷. Esta vinculación al melodrama va a ser, a nuestro juicio, decisiva, no solo para esta selección literaria, sino, lo que nos interesa más, para la elección de sus personajes y sus espacios y, por ende, para la conformación de la imagen de la ciudad moderna en la ópera.

¹⁹⁵ CELLETTI, p 122.

¹⁹⁶ Solo tras la ruptura vanguardista, cuando la ópera se ha apartado del melodrama, han aparecido óperas como la reciente *July* (2005), de Boesmans, basada en *La señorita Julia*.

¹⁹⁷ PAVIS, p. 202.

Dos novelas realistas coetáneas están en la base de las óperas más famosas que vamos a estudiar. Ellas darán los nombres de las calles, los teatros, restaurantes, bailes y todo tipo de lugares, una preciosa información que no concretan las óperas. Serán imprescindibles para que completemos el espacio dramático que hay más allá del escenario de la ópera. En cambio se mostrarán avaras en la descripción de los espacios y del paisaje urbano: apenas unas pocas referencias de pasada a hitos visuales de la ciudad y algún interior, con su listado de objetos.

La Dame aux camélias. Igual que *Hernani* inauguró el romanticismo en la escena francesa, a *La Dame aux camélias* se le reconoce a veces el honor de inaugurar el realismo, tanto en su versión novelística como dramática. Por primera vez el tema de la problemática social del sexo se convirtió en el núcleo de la obra: el mundo de la mujer ‘perdida’ y la compasión por ella. Esta preocupación artística por la realidad descarnada (crudeza del desenlace, con la muerte de una tuberculosa), por el realismo costumbrista, que elige como protagonista a una víctima del orden social sin mayores hazañas, está en consonancia con las ideas de Comte o con el nacimiento de la sociología y con los prosaicos protagonistas de los lienzos de Courbet: por entonces, en 1850, se expuso *L’enterrement à Ornans*, entre la indignación de la crítica y el público, y se consideró el manifiesto pictórico del realismo. De hecho el término ‘realismo’ se utilizó por primera vez como invectiva contra este famoso cuadro. En 1857 se publicaban *Madame Bovary* de Flaubert y el manifiesto *Le réalisme* de Champfleury, en el que se proclamaba la literatura de lo verdadero, la voluntad de reproducir lo real. La realidad constituye la materia preferente del arte. En la adaptación dramática de *La Dame aux camélias* Dumas acotó “*la scène se passe vers 1848*”, es decir, el año de la publicación de la novela, subrayando su carácter estrictamente contemporáneo.

Estudio social, pero también drama amoroso, *La dama de las camelias* tiene una fuerte carga moralizante: la muerte de la cortesana será el triunfo de la moralidad burguesa, representada por el padre de su enamorado. “*Le romancier ne juge pas, ne condamne pas, n’absout pas. Il expose des faits*”, escribió Champfleury en el prefacio a *Mlle. De Maupin*, de Gautier. El arte y la moral son cosas distintas.

Pero el uso de la primera persona, el recurso al *flash-back*, la ambigüedad entre ficción y autobiografía y el tema de una crisis personal son elementos poco realistas. Probablemente Dumas escribe para exorcizar su malestar existencial de joven romántico, explícito en su personaje de Armand Duval (A.D. como Alexandre Dumas),

un personaje que sí es inconfundiblemente romántico. ¿O no son románticas su obsesión de volver a ver a Marguerite después de muerta¹⁹⁸ y la melodramática escena de la apertura de su tumba? Que la novela tiene mucho de autobiográfico el propio autor se encargó de pregonarlo: cuarenta años más tarde de los hechos Alejandro Dumas hijo regaló el billete de su ruptura con Marie Duplessis a Sarah Bernhardt, gran intérprete de Marguerite Gautier: “*Cette lettre est la seule preuve palpable qui soit de cette histoire*”¹⁹⁹.

Jules Janin asoció el personaje real de Marie Duplessis al literario de Marguerite Gautier ya en el prólogo de la edición de 1851²⁰⁰. La novela se escribió de un tirón inmediatamente después de la muerte de la Duplessis. A esta urgencia autobiográfica parecen corresponder estas palabras de Julie Duprat, una amiga fiel de Marguerite, en las últimas páginas:

Je vous donne tous ces détails sur les lieux mêmes où ils se sont passés, dans la crainte, si un long temps s'écoulait entre eux et votre retour, de ne pas pouvoir vous les donner avec toute leur triste exactitude”.²⁰¹

Armand sentía que los rasgos de su amante se desdibujaban en su memoria, como le pasa a Rodolphe en las *Scènes*, a poco de su última ruptura con Mimi²⁰². La contemplación de la naturaleza, que es uno de los modos con que los románticos apaciguan sus sufrimientos anímicos, proporcionará en la novela de Dumas la única descripción de un espacio exterior (Bougival), lógicamente fuera de París. Una vez, Armand contempla la ciudad (como en aquel momento también raro en que Rastignac contempla la *Place Vendôme* y la cúpula de los Inválidos desde lo alto de la colina de *Père Lachaise*²⁰³), pero diríase que no ve nada: feliz tras la primera noche con Marguerite, solo en la calle, de madrugada, se siente en la cima del mundo. Cree poseer a París como a una mujer:

¹⁹⁸ p. 73. Recuerda las repetidas exhumaciones del cadáver de la diva de la ópera romántica María Malibrán.

¹⁹⁹ LIVIO, p. X.

²⁰⁰ JANIN, p. 335.

²⁰¹ DUMAS 1, p. 312.

²⁰² P. 325 : *Rodolphe, quelques efforts qu'il fit, ne pouvait pas se rappeler distinctement, après quatre jours de séparation, les traits de cette maîtresse qui avait failli briser son existence entre ses mains si frêles. Les yeux aux lueurs desquels il s'était si souvent endormi, il n'en retrouvait plus la douceur. Cette voix même, dont les colères et dont les tendres caresses lui donnaient le délire, il ne s'en rappelait point les sons.*

²⁰³ BALZAC 3, p. 364: “*là où vivait le beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer*”.

Es la perspectiva caballera, totalizadora, opuesta a la habitual en Balzac, la de a pie de calle, esencialmente fragmentaria.

Les rues étaient désertes, la grande ville dormait encore, une douce fraîcheur courait dans ces quartiers que le bruit des hommes allait envahir quelques heures plus tard.

Il me sembla que cette ville endormie m'appartenait; je cherchais dans mon souvenir les noms de ceux dont j'avais jusqu'allors envié le bonheur; et je ne m'en rappelais pas un sans me trouver plus heureux que lui²⁰⁴.

Sigue con una comparación entre la conquista de una ciudad y la del corazón de una mujer. A pesar del tópico, es interesante cómo su estado de ánimo le hace ver en la ciudad dormida, antes de que la invada el ruido de los hombres, una muchacha de corazón virginal, cuando en esta historia París es la gran cortesana que todo lo corrompe y envilece. Y cae en la cuenta de que la propia Marguerite es una cortesana y que su triunfo es aún mayor: ¿qué es despertar el amor en el corazón de una doncella en comparación con lo que él ha conseguido²⁰⁵? Pero de hecho no hay la menor descripción de lo que ve. Acaso siempre mira para adentro.

La historia de estos personajes imbuídos de romanticismo²⁰⁶ está contada con tal sobriedad y tan pegada a la realidad que se recibió como una peripecia de personas y episodios 'de verdad'. Romanticismo en un escenario realista. Ya vimos que no era nueva, en el seno del movimiento romántico, esta deriva hacia lo real, lejos del ideal clasicista. "*Le roman est un miroir que l'on promène le long de la route*", había dicho Stendhal²⁰⁷. La pintura lo anunció ya con los cadáveres que Gros colocó en primer término en su *Bataille d'Eylau*, en terrible contraste con el luminoso Napoleón de epopeya que cabalga algo más lejos, y más recientemente Delacroix en su *Liberté guidant le peuple*.

En la época de la aparición de la novela se seguían leyendo con gusto la *Julie* de Rousseau, el *Werther* y *Las Afinidades electivas* de Goethe o la *Manon Lescaut* de Prévost. En la 1ª edición de *La Dame aux camelias* el propio autor novel hace explícitos los antecedentes que tiene presentes: la Marion Delorme de Victor Hugo, Bernerette de Musset, Fernande de su propio padre y, por supuesto, Manon de

²⁰⁴ DUMAS 1, p. 145. La ciudad, como la casa y la habitación, es también un símbolo de la mujer (FREUD 1, p. 170) y la posesión sexual de la prostituta se identifica, por el que viene de fuera, con la de la ciudad (SANSOT, p. 220).

²⁰⁵ "*Mais être réellement aimé d'une courtisane, c'est une victoire bien autrement difficile. Chez elles, le corps a usé l'âme, les sens ont brûlé le coeur, la débauche a cuirassé les sentiments*" (DUMAS 1, p. 146).

²⁰⁶ A. Maurois dice de aquellas prostitutas elegantes: "*aunque todas ellas tenían sendos protectores riquísimos (había que vivir), soñaban con amores puros. El romanticismo había hecho mella en ellas. Victor Hugo había rehabilitado a Marion Delorme y a Juliette Drouet. La opinión pública estaba dispuesta a enternecerse a cuenta de la cortesana, que encontraba su justificación en el abandono culpable o en la miseria. Las propias cortesanas compartían este sentimentalismo*" (MAUROIS, p. 212)

²⁰⁷ Consigna de larga trayectoria, Josep Pla la invoca a la hora de escribir *El carrer estret*.

Prévost²⁰⁸. Todo ese pasaje del final del capítulo III se suprimió en la edición de 1872. Ahora bien, de ellas sólo sobrevivieron a la evolución de la sensibilidad del público *Manon Lescaut* y Marguerite Gautier, no por casualidad inspiradoras de famosas óperas²⁰⁹. Gautier lo corrobora en su incendiario prefacio a *Mademoiselle de Maupin* en 1835:

(...) *le roman de coeur, le roman ardent et passionné, qui a pour père Werther l'Allemand, et pour mère Manon Lescaut la Française.*²¹⁰

Alejandro Dumas hijo se retiró a escribir su primera novela tras la muerte de su antigua amante, Alphonsine/Marie Duplessis. Acaso no muy seguro todavía de sus medios se llevó consigo *Manon Lescaut* del abate Prévost. Igual que en esa novela, la historia de la dama de las camelias se presenta como real, recibida de labios de su protagonista masculino. Sobre ambas historias flota la fama de su carácter autobiográfico. En ambos casos el loco amor de la pareja lleva a un cierto envilecimiento y degradación del muchacho: Des Grieux, como Armand, se hace jugador y deja que Manon coquettee con algún viejo porque les hace falta dinero aunque, en el primer caso, Manon no concede los ‘últimos favores’ porque no es una cortesana. Y en cambio ese mismo amor dota de inocencia y disculpa a la coqueta. La sociedad de la Regencia, frívola y permisiva, liberada ya de la gazmoñería de Madame de Maintenon, tiene más de un parecido con la de la Monarquía de Julio, aparte del nombre del Regente, Felipe de Orleans. Hasta el breve episodio de felicidad en la casa de campo de Chaillot²¹¹, cerca de París (**MAPA 4, nº 6**), recuerda el de Bougival /Auteuil (**nº 2 y 4**) También el trágico desenlace con el que el mundo parece recuperar su equilibrio.

Manon Lescaut está presente explícitamente en *La dama de las camelias*. El novelista nos cuenta que adquiere un ejemplar en la subasta de los bienes de Marguerite Gautier y que, más tarde, Armand Duval, de vuelta en París, lo busca hasta encontrarlo y pedírselo como recuerdo. La amistad que nace entre ambos le lleva a contarle toda la historia. El libro, con dedicatoria de Armand, fue un regalo cuya lectura conmovió a la muchacha, aficionada a la literatura y sensible a la tragedia de la

²⁰⁸ p. 46.

²⁰⁹ Es curioso que para hacer viable el estreno de *La Traviata* en Venecia, Verdi se viera obligado a consentir que la acción se trasladara al siglo XVII, como si se tratara de Marion Delorme, la famosa cortesana del reinado de Luis XIII. Por cierto que este personaje también inspiró tres óperas, la más importante la de Ponchielli, de 1885: *Angelo*.

²¹⁰ GAUTIER, p. 39.

²¹¹ Chaillot estaba en una colina desde la que se tenía una bonita vista de París, con el río en primer término y, más allá, el Campo de Marte. Hoy ha quedado absorbida por la ciudad. Todavía se llama *Palais Chaillot* el enorme edificio allí erigido, ocupado por varios museos.

protagonista²¹². La influencia de ese relato gravita sobre nuestros protagonistas, a pesar de que Armand intenta marcar las diferencias con Manon y Des Grieux: “*Marguerite, vous avez plus de coeur qu’elle, et, moi j’ai plus de loyauté que lui!*”²¹³

El personaje de Manon, por último, es invocado más de una vez por el padre de Armand ante su hijo para abrirle los ojos y que no sucumba, que no se enamore, que no le entregue su amor verdadero ni su apellido. Y es que “*être une Manon*” no significa otra cosa en Francia que ser una prostituta. Muy apropiadamente Alejandro Dumas escribe en 1875 el prólogo de una nueva edición de *Manon Lescaut*. Referencias a este personaje las encontramos también en otra fuente literaria que hemos de analizar más adelante: en el Capítulo XXII de las *Scènes de la vie de bohème* de Murger, inspiradoras de *La Bohème*. La última ópera que compuso Puccini antes que ésta fue, no por casualidad, *Manon Lescaut*.

La Dame aux camélias consta de 27 capítulos y hay diferencias entre la primera edición y la de 1872, en la que el autor llevó a cabo numerosos recortes de escasa extensión y que no afectaban nada al argumento²¹⁴. La historia de Marguerite Gautier se cuenta como una historia dentro de otra historia: hay un autor que la conoce de lejos y por referencias, que nos transcribe lo que le cuenta Armand, el traumatizado amante. Marguerite queda encerrada y distanciada dentro de esas perspectivas masculinas y no tiene voz propia más que en las languidecientes cartas del final. Veamos su argumento:

El narrador asiste a la subasta de los bienes de la cortesana Marguerite Gautier, fallecida a los veintidós años en su elegante entresuelo de la parisina *rue d’Antin*. Entre los objetos a la venta le atrae un volumen de *Manon Lescaut*, del abate Prévost, en cuya primera página un tal Armand Duval ha escrito a mano esta dedicatoria: “*Manon à Marguerite, humilité*”. Lo compra y a los pocos días recibe en su casa la inesperada visita del firmante de la dedicatoria, que le pide recuperar aquel libro. Satisfecho este deseo, Armand promete contar a su nuevo amigo algún día la historia de su relación con Marguerite y ambos jóvenes se despiden afectuosamente.

Tras unos días sin que el escritor tenga noticias de Armand y como ignora su paradero, se dirige al cementerio de Montmartre con la esperanza de que allí alguien

²¹² Manon Lescaut *était ouvert sur la table. Il me sembla que d’endroits en endroits les pages étaient mouillées comme par des larmes* (p. 251).

²¹³ A. II, Escena IV. Sin embargo des Grieux fue capaz de abandonarlo todo y acompañar a Manon al destierro en América.

²¹⁴ Mauro Armiño los restituye exhaustivamente en sus notas a la edición en español de Akal, Madrid, 1983.

lo conozca y pueda darle razón. En efecto, el encargado de cuidar la tumba de Marguerite, cubierta de camelios, le cuenta que Armand había ido a buscar al pueblo en que residía a la hermana de la difunta, con la intención de pedirle permiso para cambiar de sepultura sus restos, ya que sólo así podría volver a contemplar una vez más a su amada. Pronto vuelven a verse y acuerdan asistir juntos al traslado del cadáver. El horroroso espectáculo de la apertura del ataúd turba de tal modo a Armand que el narrador ha de sacarlo del cementerio y llevarlo a su casa, donde lo deja febril y postrado en el lecho.

Ya convaleciente, una tarde Armand decide contar a su amigo, en una de sus habituales visitas, la historia de sus amores con Marguerite Gautier. A saber: Armand Duval, joven de provincias que residía en París, una vez acabados sus estudios de leyes, y contando con una modesta renta de su difunta madre, más un complemento que le enviaba su padre, quedó prendado de la belleza de Marguerite nada más verla entrar en un elegante comercio. Averiguó la condición de aquella muchacha, a quien llamaban la ‘Dama de las Camelias’ por su costumbre de asistir al teatro llevando siempre un ramo de tales flores. Luego de algunos fugaces y poco alentadores encuentros, consiguió al fin entablar relación con ella, aun a sabiendas de que padecía tuberculosis y de que él carecía de medios suficientes para sufragar los gastos que suponían sus lujos. Ella correspondió a su pasión y Armand se sintió el hombre más afortunado, si bien en seguida alternaron en su ánimo momentos de exaltación y de idealización de su amante, convencido de que era buena y noble, en todo distinta a las de su oficio, con fases de celos y vergüenza, al verse forzado a transigir con sus infidelidades.

Ella aplacaba sus protestas con mucha inteligencia y afecto y proyectó que se retiraran al campo, cerca de París, a Bougival. Alquiló allí una villa y consiguió que la pagara un anciano ‘protector’ suyo²¹⁵. Para Armand era un triunfo llegar a inspirar verdadero amor a una cortesana y hacerle olvidar su vida pasada. Pasó una temporada muy feliz con Marguerite pero la intervención del padre de Armand, enterado de que el hijo pretendía poner la pensión que recibía a nombre de ella, truncó el idilio entre ambos jóvenes. Una tarde que Armand regresaba de París, adonde le había llamado su padre, cuyos consejos y amenazas no le hicieron mella ni pudieron comprometerlo a dejar a Marguerite, se encontró con que ésta había abandonado la villa y regresado a la capital

²¹⁵ Igual que en *La Vie de bohème*, cuando Marcel y Musette pasan un par de meses viviendo juntos a costa del amante de ella. (A. III, Esc. 3ª)

para reanudar la vida de libertinaje que supuestamente odiaba. Lleno de dolor Armand abandonó París y volvió a su provincia natal, al seno su familia. Pero aguantó nada más que un mes, al no poder olvidar a su amada. Defraudado y melancólico, se sintió irremediabilmente atraído de nuevo por París donde, impulsado por el deseo de venganza, tomó una nueva amante, Olympe, tan hermosa como indiferente a su corazón. En subsiguientes encuentros, no perdía ocasión para vejar y dasairar a Marguerite, a quien consideraba culpable de su infelicidad. Una visita de Marguerite enferma y una última noche de amor precedieron la ruptura definitiva, cuando Armand resolvió emprender un viaje a Oriente.

En Egipto recibió una patética carta de Marguerite en la que le revelaba que estaba gravemente enferma, le llamaba para verle antes de morir y le rogaba que, si no podía ser, al menos reclamara de su última amiga, Julie Duprat, un manuscrito que le dejaba para él, con las razones de su comportamiento desde que escapó de Bougival. Y, como complemento a este relato, Armand Duval entrega al narrador el tal diario, en cuyas páginas Marguerite detallaba los avances de la enfermedad, que su vida desordenada agravó rápidamente, y explicaba cómo al abandonarle para volver a aquella vida libertina que en su momento quiso dejar, realizó un verdadero sacrificio, un acto de renuncia a toda felicidad, a instancias del padre de Armand, para no poner en peligro el buen nombre de la familia ni el próximo enlace de su hermana, condicionado a la conclusión de los escandalosos amores de Armand... Ponen fin al triste diario unas líneas escritas por Julie Duprat que narran la muerte ejemplar y el entierro de su infeliz amiga.

En una revisión del texto para la edición de 1872 el autor recortó varios pasajes que, en general, contribuían a despertar simpatía por Marguerite. Se había operado, por tanto, un enfriamiento en la mirada sobre la protagonista²¹⁶. El autor insistía significativamente en la frialdad clínica de la pintura de una pasión, reforzado

²¹⁶ Algunos pasajes suprimidos:

(...) je regrettais la mort de cette fille comme on regrette la destruction totale d'une belle oeuvre (p. 35). *J'étais plein d'indulgence pour sa vie, plein d'admiration pour sa beauté. Cette preuve de désintéressement qu'elle donnait en n'acceptant pas un homme jeune, élégant et riche, tout prêt à se ruiner pour elle, excusait à mes yeux toutes ses fautes passées* (p. 109).

(...) on reconnaissait dans cette fille la vierge qu'un rien avait fait courtisane, et la courtisane dont un rien eût fait la vierge la plus amoureuse et la plus pure (p. 110).

Cette franchise qui tenait presque de la confession, cette vie douloureuse que j'entrevois sous le voile doré qui la couvrait, et dont la pauvre fille fuyait la réalité dans la débauche, l'ivresse et l'insomnie, tout cela m'impressionnait tellement que je ne trouvais pas une seule parole (p. 120).

(...) tout me disait que Marguerite m'aimait. D'abord, ce projet de passer un été avec moi seul à la campagne, puis cette certitude que rien ne la forçait à être ma maîtresse, puisque ma fortune était insuffisante à ses besoins et même à ses caprices (p. 174).

probablemente por el afianzamiento del naturalismo (y del parnasianismo en poesía) en el tiempo transcurrido desde 1848. Veremos que la ópera, en cambio, siguió un proceso inverso, sentimental y ennoblecedor.

Respecto al drama, llama la atención que la multitud de personajes que nos vamos a encontrar en éste (veintitrés, más los invitados en la fiesta de Olympe) sea invisible en la novela: sólo importan Marguerite y Armand, sobre ellos permanece enfocada permanentemente la atención. Ni siquiera un adjetivo para la imprescindible Nannine, la criada. Tal es el egoísmo del amor:

*Tout être qui n'est pas la femme aimée semble un être inutile dans la création (...). Le cerveau n'admet ni travail ni souvenir, rien en fin de ce qui pourrait le distraire de l'unique pensée qu'on lui offre sans cesse.*²¹⁷

Tampoco Duval padre alcanza la densidad de la ópera. Igual que Prudence respecto a Marguerite, parece traído para poner de relieve los defectos y virtudes de su hijo, como mera contrafigura.

Scènes de la vie de bohème. Entre marzo de 1845 y abril de 1849 aparecieron en forma de folletín, un tipo de literatura inmediata y accesible por el que también pasaron grandes literatos como Balzac o Dumas, las *Scènes de la bohème*. Se publicaron en *Le Corsaire Satan*, que dirigía el poeta Gérard de Nerval. Finalmente, en 1851 apareció otra vez la obra en prosa en un libro titulado *Scènes de la vie de bohème*. Se trataba de una versión corregida y con un prefacio en que el autor formulaba su opinión sobre la bohemia, antecedentes históricos y lecciones morales.

Aunque ya en el siglo XVII el término *bohème* se empieza a distinguir de *bohémien* (gitano) para designar a una persona que vive al margen de las convenciones sociales, que muestra una nueva libertad de pensamiento e incluso viste de una forma no convencional, la explosión de la bohemia como fenómeno literario tuvo lugar en los años 1840 con las novelas de Musset *Frédéric et Bernerette* (1838) y *Mimi Pinson, profil de grisette* (1845) y de Balzac *Un Prince de la Bohème* (1844), con la adaptación teatral de los *Mystères de Paris* en 1843, titulada *Les Bohémiens de Paris*, e incluso con las *Physiologies*, aquellos estudios de costumbres y condiciones de vida de *grisettes*, *lorettes*, estudiantes, *flâneurs*, ladrones, a que se entregaron autores como Balzac,

²¹⁷ DUMAS I, p. 210.

Sophie Gay, Frédéric Soulié, Louis Huart, François Vidocq, etc.²¹⁸ También en “*En sortant du collège*”²¹⁹ Hugo canta el amor loco de los dieciséis años con una griseta que habita la buhardilla contigua. La obra de Murger hizo entrar el término *bohème* en el lenguaje corriente.

El ambiente bohemio, con sus dosis de conductas irregulares e incluso escandalosas, despertaba una gran curiosidad. Cuando la inmoralidad de los personajes traía como consecuencia el castigo, especialmente de las mujeres de vida licenciosa, el modelo moral burgués quedaba afianzado, ya que le convenía la derrota de una opción antagónica. La obra de Murger era por tanto inocua y aceptable, como no lo fueron *Madame Bovary*, que situaba el mal, la dolencia colectiva, en el propio seno de la burguesía, obsesionada por el autocontrol, ni Zola, con su estudio ‘científico’ de todas las capas sociales y su desapego amoral por su propio entorno social.

Este folletín contiene veintitrés escenas sueltas de muy diferente extensión. Ni siquiera están ordenadas cronológicamente, y se aprecian algunas vueltas atrás. La obra plantea incluso ciertas incoherencias debidas, sin duda, a la aparición periódica, sin un plan previo bien definido, de los episodios, que a veces cambian excesivamente de carácter o comprometen la caracterización de los personajes, que van creciendo en identidad a cada nueva entrega. La necesidad de alargar la serie lleva a que se multipliquen las separaciones y reconciliaciones y se compliquen en exceso las trayectorias de los protagonistas. Hay cuatro personajes principales, Rodolphe, Marcel, Schaunard y Colline y, entre otras, tres amantes principales que corresponden a los tres primeros, por este orden: Mimi, Musette y Phémie. A la mujer de Colline se alude, pero nunca aparece. Algunos personajes secundarios, como el tío de Rodolphe, Monetti, o el preboste judío Médicis, aparecen esporádicamente en más de un episodio. La estructura de la obra y su contenido costumbrista impone un resumen necesariamente prolijo:

I. El músico Schaunard no puede pagar el alquiler y sale en busca de algún dinero que por lo menos le permita llevarse su piano y pobres muebles. Entre tanto llega un nuevo inquilino, el pintor Marcel, y el casero aprovecha para subirle el precio pactado ya que el cuarto ha quedado, como hemos visto, amueblado. Buscando a unos conocidos a quienes dar un sablazo, a Schaunard se le ha hecho la hora de comer y conoce en un figón a Colline, el filósofo, con el que comparte la última ración de

²¹⁸ En España tuvieron su reflejo en obras como *Los Españoles pintados por sí mismos*, de 1843, en que participan numerosos autores como Bretón de los Herreros, Hartzenbusch y el duque de Rivas (NAVARRETE).

²¹⁹ HUGO 1, pp. 75-7.

conejo. Hablan mucho y beben más de la cuenta, se hacen amigos y al atardecer entran en el *Café Momus*, donde encuentran a otro joven, el poeta Rodolphe, protagonizando una ruidosa discusión con un empleado municipal²²⁰. Nuevas libaciones ayudan a extender la recién nacida fraternidad a este tercer amigo. Cuando al salir empieza a llover, Schaunard, que está borracho, les ofrece refugio en su casa próxima, sin acordarse de que ha sido desahuciado. Compran cena de camino y cuando llegan encuentran al nuevo ocupante, Marcel, que pronto comprende la situación y les da hospitalidad. Cenar los cuatro y se juran amistad. Marcel y Schaunard compartirán el cuarto, los muebles y los gastos en adelante.

II. Un día Marcel y Schaunard no tienen qué comer y llega una invitación a cenar para el primero de un amigo diputado. Marcel no tiene qué ponerse y reúne un vestuario heterogéneo, pero le falta la levita. Llama un provinciano que viene a encargarse de un retrato y Schaunard se pone inmediatamente a ello, tras convencerle de que es mejor que le pinte sin la levita. Marcel se escabulle con esta prenda y su amigo pinta hasta que se hace la hora de la cena, y el cliente tiene la inocencia de pedirle al pintor que la encargue en un restaurante próximo: el pedido resulta pantagruélico y tan bien regado que, cuando vuelve Marcel, los encuentra borrachos.

III. Una noche de Cuaresma Rodolphe no se concentra en su trabajo porque oye el rumor de una pareja de amantes al otro lado del tabique. En la calle no hace más que ver parejas enlazadas y besos. Su amigo Marcel no lo recibe en casa porque también tiene compañía. Se encuentra en la calle a Colline, al que convence para que le ayude a entablar relación con alguna muchacha, cosa que hace con gracia y éxito. Rodolphe y Louise, que así se llama la chica, simpatizan y enseguida se hacen amantes. Pero la muchacha, aunque graciosa, es demasiado inculta para él. Pronto lo deja por un estudiante.

IV. Un tío de Rodolphe se apiada de verlo sin techo y lo mantiene y aloja en un cuarto alto a cambio de que redacte el *Manual del perfecto fumista*, que tal es la profesión del tío. Como la tarea no progresa, al cabo lo encierra con llave y lo deja sin tabaco. Ni una carta que le proclama ganador de un concurso literario ablanda al tío, de manera Rodolphe decide descolgarse por las sábanas hasta el terradillo de la vecina de abajo, a la que desde su encierro echaba los tejos. El dinero del premio pronto se fundió y el poeta volvió a la intemperie.

²²⁰ Parece que en el *Momus* sí se hablaba y discutía, no como en los grandes cafés elegantes (SENNETT 1, p. 368).

V. Los cuatro amigos convocan a la bohemia a una fiesta cuyo presupuesto les da grandes quebraderos de cabeza: al final les salva una moneda carolingia que venden a un coleccionista. La fiesta es pobre y alegre a un tiempo y, cuando se extingue la estufa, van quemando las sillas.

VI. Retrato de Musette, una encantadora muchacha que oscila con facilidad entre la aristocracia del placer, como celebrada cortesana, y la pobreza de la bohemia. Inicia su relación con Marcel a partir de una original fiesta que da en el patio del edificio, adonde han bajado todos sus muebles por desahucio.

VII. Sin que se diga de dónde viene, Rodolphe recibe una donación de 500 francos y se compromete con Marcel, que lo tiene alojado, a que ambos aprovecharán esa cantidad, que los libera de preocupaciones, para trabajar intensamente los próximos meses y labrarse por fin una posición. Pero su liberalidad funde pronto el dinero²²¹: restaurantes, ropa, caprichos, criado y, lo peor de todo, que este último paga todos los atrasos al casero.

VIII. Las aventuras de Rodolphe para conseguir cinco francos que necesita para su primera cita con Laure, una modista que le hace caso al saberlo redactor de modas. Un crítico influyente al que escribe su columna, un préstamo para unos guantes de su tío Monetti y el dinero que le da un pesado falansteriano, so pretexto de que necesita un coche para llegar a una cita urgente y distante, resuelven el problema *in extremis*.

IX. Enamorado de su desdeñosa prima Angèle, Rodolphe trata de reunir diez francos para regalarle un ramo de violetas blancas con que acuda a un baile al que está invitada. La ocasión se presenta en forma de una viuda que le encarga un epitafio en verso. Para poder escribir en su cuarto a pesar del frío, Rodolphe va quemando sucesivos Actos de su gran drama *El Vengador*.

X. Rodolphe no puede pagar sus deudas a Benoît, a la vez casero, zapatero y prestamista. Es desahuciado pero la casualidad hace que la nueva inquilina del cuarto sea su antigua amante Mimi, que se muestra hospitalaria.

XI. Los *cuatro mosqueteros* tienen tomado un salón del *Café Momus*, donde hacen de las suyas a pesar de las protestas del propietario. Una Nochebuena encargan una cena opípara y, cuando llega el momento de pagar y no pueden, lo hace por ellos Barbemuche, un hombre de cierta posición que desea integrarse en el grupo.

²²¹ También en la adaptación teatral se saca partido a esta idea de hacer economías, aunque son Marcel y Musette quienes se aplican, con iguales resultados. (A. III, Esc. 3ª y ss.)

XII. Para formalizar la incorporación de Barbemuche, que resulta ser preceptor de un aristócrata, habrá de pasar un día con cada uno de los miembros del grupo, a los que sucesivamente regala y convence. Una cena en el palacio de su pupilo sella el ingreso.

XIII. Los bohemios se inquietan por la desaparición prolongada de Rodolphe. Resulta que estaba viviendo su luna de miel con Mimi. Los invita a cenar y les presenta a la muchacha. Al final de la fiesta es difícil despachar a los amigos borrachos.

XIV. Tras unos meses de convivencia Mimi demuestra no querer ya tanto a Rodolphe, anhela lujos, lo engaña y finalmente lo abandona. Rodolphe traba relación con Séraphine, pero renuncia a ella porque echa de menos a Mimi. Corteja a Amélie, una amiga de Mimi, para saber de ella. Mimi reclama sus cosas, que quedaron en poder de Rodolphe y éste accede a devolvérselas a cambio de una noche de amor. Sigue una nueva reconciliación.

XV. Las tres parejas principales viven en el mismo inmueble sus tormentosos amores hasta que empiezan a romperse, una tras otra, y todos cambian de domicilio. Rodolphe y Marcel se van a vivir juntos. Siguen añorando a sus amantes. Marcel se encuentra por casualidad a Musette, muy elegante, que descende de un coche. Empiezan a discutir en la calle y se reconcilian.

XVI. El gran cuadro *El Paso del Mar Rojo* es rechazado cada año por el Salón, a pesar de que Marcel le cambia el título y lo disfraza de diferentes episodios históricos. El preñado Médicis se lo compra y otro día lo ven como cartel de un comercio de comestibles.

XVII. Por una vez los bohemios tienen ingresos sustanciosos: Rodolphe compone por encargo un poema odontológico, Marcel pinta retratos en un regimiento de granaderos y Schaunard aporrea el piano en casa de un inglés que se quiere vengar de la vecina de abajo, una actriz que tiene un loro insoportable. Cuando cobran deciden obsequiar a las chicas con telas y complementos para que renueven su vestuario. Salen al campo a pasar el día.

XVIII. Un joven escultor muere en el hospital. Antes le contó al narrador su historia de amor con Francine, una vecinita que un día llamó a su puerta porque se le había apagado la vela en la escalera. Se hicieron amantes y pronto se manifestó en ella la tisis. A punto de que muriera Jacques, que así se llamaba el escultor, le consiguió el manguito que le pedía para abrigarse. Ya muerta, Jacques quiso seguir amándola en otra

mujer que se le parecía. Hasta el final, ya en el hospital, estuvo trabajando en la estatua de un ángel con el rostro de la muchacha, de la que había obtenido la máscara mortuoria destinada a la tumba de ésta.

XIX. Viéndose con el dinero de la venta del *Paso del Mar Rojo*, los cuatro amigos, que ahora viven separados de las chicas, organizan un banquete. Marcel, que añora a Musette, le hace llegar una carta a través de una amiga para que se incorpore al festejo. Así lo decide Musette sin ocultárselo a un vizconde que la mantiene. De camino pasa por casa de aquella amiga, donde hay mucha gente y timba, y se queda todo el día, hasta que se marcha acompañada por un joven con el que pasa varios días; en total cinco días durante los que se prolongan los banquetes en el cuarto de los bohemios. Cuando finalmente aparece Musette solo quedan los rescoldos, pero ella se queda una noche con Marcel, mientras que los otros, discretamente, dejan el campo libre. Al día siguiente se vuelve con el vizconde.

XX. Marcel y Mimi dialogan sobre la ruptura entre ella y Rodolphe, que se muestra tranquilo. Al cabo Rodolphe se lanza a nuevos amores. Conversando con otro poeta amigo suyo, concluyen que están enamorados del amor, que embellecen a sus amadas por encima de sus méritos y que por eso pueden olvidarlas y cambiarlas tan fácilmente.

XXI. A la semana de su segunda ruptura con Mimi Rodolphe traba relación, en una fiesta que da en su nuevo alojamiento, con una joven que, en los días que siguen, demora el convertirse en su amante. Cada noche lo abandona a las doce. Rodolphe consigue convencerla de que imiten la escena del balcón de Romeo y Julieta. Pertrechado de escala y un pichón en una jaula, a guisa de alondra que anuncie la mañana, se presenta en la casa de la muchacha y todo se desarrolla a las mil maravillas. A la mañana siguiente, hambrientos, se guisan el pichón.

XXII. Pronto rompen Juliette y Rodolphe. Solo y desanimado, éste revive los días pasados con Mimi, con la que un día se cruza en el Luxemburgo. Aquello le hace recuperar la inspiración y publica en una revista un poema sobre aquellos amores, que luego lee Mimi en un café, en compañía de su vizconde, con quien discute por ello. Llega Nochebuena: un año ha transcurrido ya desde ingreso de Barbemuche. Marcel y Rodolphe se dirigen solos y tristes a cenar a su cuarto y deciden olvidar definitivamente a sus amantes y abandonar la bohemia. Llama a la puerta Mimi, que viene aterida y hambrienta. Abandonó al vizconde hace dos meses a propósito del poema aquél de la

revista. No tiene dónde meterse y se queda con ellos, pero está muy enferma y, a los pocos días la ingresan en el hospital, donde muere.

XXIII. Los cuatro bohemios han triunfado, su posición es desahogada y sus respectivas obras reconocidas. Marcel le cuenta a Rodolphe una última y triste noche de despedida con Musette, que le ha buscado antes de casarse. La juventud ha terminado.

Como se puede colegir, la tarea de convertir esto en una ópera parece mucho más difícil que en el caso anterior. Es cierto que en medio se estrenará una adaptación teatral que enseguida pasamos a presentar, pero tanto Leoncavallo como Puccini se apartarán mucho de ella.

El discurso teatral: adaptaciones teatrales y otros dramas.

Empezaremos por las dos adaptaciones teatrales, estrenadas en el centro del siglo. En ellas se pierde la mayoría de las referencias concretas a lugares y direcciones, que con generosidad proporcionan ambas novelas. En otras ocasiones hay curiosos cambios que, más adelante, pormenorizaremos:

La Vie de Bohème. Es la adaptación teatral del folletín de Murger. En 1849, a instigación de Jules Janin, que tan cerca estuvo también del otro éxito contemporáneo ya tratado, *La Dame aux camelias*, Murger pasó con T. Barrière las *Scènes* al teatro. Fue en el *Théâtre Variétés* y obtuvo un gran éxito.

La acción aparece fechada en 1846²²². Gozó de gran popularidad y, como veremos, con un argumento que se desliza peligrosamente hacia *La dama de las camelias*, dejó solo excepcionalmente su impronta en las óperas de Puccini y Leoncavallo.

Personajes: aparecen, por supuesto, los cuatro amigos, con la novedad de que Rodolphe, que aquí tiene mayor protagonismo, es sobrino de un acaudalado hombre de negocios y que es el último en incorporarse al grupo de bohemios, ya constituido. También aparecen las tres muchachas, presentando Mimi algunos rasgos nuevos que la diferencian claramente de Musette: es una muchacha candorosa recién salida de un orfanato. No sin rubor, llegará a hacerse amante de Rodolphe por la fuerza de las

²²² A. III, Esc. 3ª.

circunstancias, pero su amor es un amor romántico, único y sin fisuras, y no se deja corromper por las enseñanzas sobre la vida de Musette: prefiere ser fiel y trabajadora, aunque pobre. Entre los secundarios encontramos a Benoît igual. El criado Baptiste tiene mucho más papel y nuevas cualidades aparte de su conocida ineficacia y de suponer una sangría económica. Los demás son distintos: Durandin, hombre de negocios, suplanta al tío Monetti, el fumista saboyano, y una joven viuda, la señora Rouvres se incorpora a una parte de la historia que no tiene que ver con nada que aparezca en la novela.

Resumen del drama: Acto I. Rodolphe vive con su adinerado tío en una casa de campo cerca de París. Es un muchacho extravagante, con inquietudes literarias, y su tío proyecta casarlo con una rica viuda, la señora Rouvres. Un día se acerca a la casa una cuadrilla de bohemios (Marcel, Schaunard, Colline, Musette y Phémie) que van a merendar al campo y piden a Rodolphe unos cubiertos. El joven y el criado Baptiste empiezan a hablar con ellos y enseguida traban amistad. Como, a lo largo de una erudita charla, Baptiste y Colline han vuelto adonde las provisiones y dado buena cuenta de ellas, Rodolphe invita a todos a comer. Entusiasmado con ellos consigue que lo acepten en el grupo. Cuando oyen el coche del tío Durandin, que vuelve, escapan. Durandin ha preparado una treta para reunir a la viuda Rouvres con Rodolphe: pretextando que se ha lastimado un pie y que la ha tenido que dejar en un albergue próximo, insta al sobrino, que nada quiere saber de matrimonio, a que acuda a atenderla y entretenerla. Éste aprovecha para llevarse en el coche su equipaje y al criado, pero con otro destino: la bohemia parisina.

Acto II. En dos buhardillas contiguas están, sin saber el uno del otro, Musette, que acaba de abandonar a su vizconde, y Rodolphe, que duerme. Oye cantar a Musette y reconoce la voz. Se reúnen y cuentan sus cosas cuando llega Benoît a cobrar los alquileres. Rodolphe le da largas y Musette se escapa, olvidando coger su caja con las cartas de Marcel. Baptiste, que ahora es empleado del casero, sube a arreglar los cuartos para alquilarlos de nuevo aunque, según su costumbre, no arregla nada. El cuarto de Musette es ocupado ahora por Marcel, que encuentra algunos objetos que le recuerdan a ella, y el de Rodolphe por Mimi, que huye de la casa donde estaba empleada como dama de compañía, ante el acoso que sufre de cierto señor amigo de su ama. Cuando vuelve Musette a por sus pertenencias se encuentra con Marcel y reinician su relación. Vuelve también Rodolphe y reconoce en Mimi la muchacha que intentó

sacar de un orfanato pidiéndola en matrimonio. Ella le ha amado en secreto desde entonces.

Acto III. En un elegante piso vive Musette con Marcel. Mimi ha ido a coser junto a ella, que trata de desengañarla del amor romántico y la insta a despabilarse, en lugar de matarse a trabajar con la aguja. Acuden también los otros amigos y discuten los preparativos de una fiesta que van a ofrecer allí. Llegan unas facturas y, cuando Baptiste, que ahora es el criado de esta casa, trae la caja del dinero, se encuentran con que está vacía, a pesar de la importante cantidad que contenía hace solo dos meses y de las economías que Marcel y Musette dicen haber hecho. El libro de gastos revela muchas compras suntuarias y numerosas partidas libradas a Baptiste. Éste entrega discretamente a Rodolphe unas cartas con proposiciones amorosas dirigidas a Mimi que, en lugar de enfurecerlo, le hacen reflexionar sobre las condiciones de vida de la muchacha. En conversación privada con ella declara que comprendería que lo dejara, ante la prolongada pobreza de la que no salen, pero ella lo descarta rotundamente. Los bohemios rebajan el presupuesto de la fiesta y salen a buscar dinero. Mientras, Baptiste introduce a Durandin que, viendo que ha fallado la maniobra de las cartas, intenta sobornar a Mimi para que abandone a su sobrino. Como esto no hace mella en la muchacha la convence de que mientras Rodolphe viva para ella no podrá crear ni salir adelante²²³. Vuelven luego los chicos sin haber conseguido nada y Mimi se muestra fría y exigente con Rodolphe, aparentando estar descontenta y no amarlo ya. Musette, por su parte, escapa disimuladamente. Las parejas se han roto y la fiesta es suspendida.

Acto IV. En casa de la señora Rouvres se celebra una fiesta en la que Rodolphe, que ahora gasta con sus amigos mucho dinero que le da su tío, aparece como el adorador oficial de la anfitriona. Rodolphe dice a sus amigos no acordarse ya de Mimi. Ante la elegante concurrencia debe añadir un soneto al álbum de la señora Rouvres y, por travesura, sugiere que Marcel aporte un dibujo. Éste, para vengarse, pinta un retrato de Mimi, y la turbación de Rodolphe no pasa desapercibida a los ojos de la señora de la casa. Mimi, que no soportaba que Rodolphe pensara que ella le había sido infiel, se ha introducido en la fiesta, pero la dueña de la casa se ha dado cuenta y se las arregla para tener una explicación con Rodolphe donde puedan ser oídos por Mimi,

²²³ Sin que se la sugiera nadie, esta idea pasa por la cabeza de Rodolphe en el capítulo XIV:

À la fin, cependant, Rodolphe s'aperçut que, s'il n'y prenait garde, les mains blanches de Mademoiselle Mimi l'achemineraient à un abîme où il laisserait son avenir et sa jeunesse.

Durandin, como Duval padre en *La Dame aux camélias*, representa la responsabilidad de la edad adulta y hace ver que las opciones adoptadas en la juventud -esa peligrosa edad fronteriza- pueden truncar toda una vida.

escondida en la habitación contigua. Rodolphe se ve obligado a confesar que su amor por Mimi ya pasó, que fue un capricho juvenil. Después la señora Rouvres habla a solas con Mimi, que exige ver a su amante porque ha comprendido por el tono con que negaba su amor que la sigue queriendo. La señora echa de casa a Mimi, que sale desesperada. Inquieta, la señora Rouvres manda en pos a su criado, que no es otro que Baptiste, que naturalmente la pierde en la oscuridad de la noche. Instrumento de la conspiración de Durandín contra la muchacha, Baptiste revela a Rodolphe que las cartas eran falsas y Mimi inocente. Rodolphe rompe entonces con la señora Rouvres y con su tío.

Acto V. Rodolphe y Marcel añoran a sus amantes en el frío cuarto del primero, donde se aprecian los restos de un copioso banquete. Marcel quema las cartas de Musette, quien hace cinco días respondió que aceptaba una invitación a comer, pero no se presentó. Llega ahora, muy elegante, y acaba reconociendo que su retraso se debe a que de camino se entretuvo en casa de una amiga donde había juego, y salió de allí con un hombre. A pesar de todo consigue reconciliarse con Marcel. Aparece entonces Mimi, agotada y enferma, que acaba de salir del hospital. La acuestan y traen un médico amigo que no les da esperanzas. Se movilizan para conseguir dinero y con él medicamentos, llaman a los otros amigos y traen el manguito de Musette. Rodolphe corre a contarle todo al tío, que piensa que no es más que una comedia. Inesperadamente aparece la señora Rouvres, que lo ha sabido todo por Durandín, y trae dinero. Se reconcilian con ella cuando entra Durandín, que insiste en que todo es puro teatro. Cuando comprueba el estado de Mimi la acepta como esposa para su sobrino, al que confirma como su heredero. Pero es tarde: Mimi muere.

Ninguna de las óperas se basará fundamentalmente en este drama. Descartarán la casa de campo y los escenarios elegantes (no en la zarzuela *Bohemios*, de Vives, donde el último cuadro transcurre en un salón de la *Opera Comique*). Es interesante uno de estos escenarios elegantes: el salón de la señora de Rouvres. La actividad musical y literaria de los salones privados era ingente, y de ella daban cuenta publicaciones como la revista *Le Menestrel*. Desgraciadamente no existe un estudio monográfico sobre ellos, por lo menos que atienda a esta efervescencia cultural. El famoso libro de la duquesa de Abrantes deriva más bien hacia lo que ahora llamamos ‘prensa del corazón’.

La adaptación teatral parece más desnaturalizada que la de las óperas. Tiene en común con ellas la creación de una trama seguida que aprovecha episodios,

sucesos y ocurrencias de aquí y de allá, aunque sea atribuyéndolos a personajes distintos²²⁴, haciendo confluir acciones y sintetizando, en suma. Pero esa trama se aproxima demasiado a *La Dame aux camélias* y quizá por eso fue rechazada tanto por Puccini como por Leoncavallo, que se habrían visto compitiendo nada menos que con *La Traviata*²²⁵.

***La Dame aux camélias*.** La adaptación teatral, que fue el mayor éxito teatral del siglo en París, se estrenó en el Teatro *Vaudeville* en 1852. Presenta algunos cambios de argumento respecto a la novela: Olympe no aparece como amante oficial de Armand tras la ruptura con Marguerite y, al final, Armand está para perdonar y ser perdonado por Marguerite en el trance de su muerte. La protagonista tiene por fin voz propia y la vemos directamente, rodeada también de más personajes individualizados que en la novela.

Consta de cinco Actos. El A. I se desarrolla en el salón de Marguerite, que llega de la ópera y se encuentra al vizconde Varville y a Nannine, que la esperaban. Llegan enseguida Prudence y el alegre Gaston, en compañía de un discreto desconocido: Armand, que se interesó mucho por su salud cuando pasó la última crisis. Tras un brindis comienzan a bailar y Marguerite ha de retirarse por la tos, lo que aprovecha Armand para declararse. Consigue una cita para el día siguiente, cuando se haya marchitado la flor que recibe.

En el segundo Acto vemos el tocador de Marguerite. Ha recibido una carta de Armand, ya convertido en su amante, en que anuncia que la abandona porque ha visto salir de su casa al conde de Giray. Marguerite duda si seguir adelante con una relación tan posesiva, pero cede a instancias de Prudence y vuelve a recibir a Armand. Ambos se reconcilian.

²²⁴ A veces esta reutilización llega a un juego de virtuosismo innecesario. Cuando la señora Rouvres quiere arrancar a Rodolphe la declaración de que su amor por Mimi es cosa del pasado, a éste no se le ocurre otra cosa que decir que aquel amor es ya historia “*comme Charlemagne*” (A. IV, Esc. 9ª), lo que es un guiño a quienes conocen el episodio de la novela sobre el escudo de Carlomagno (cap. V). Cosas equivalentes hacen, como veremos, los libretistas de las dos óperas.

²²⁵ Especialmente la escena en que Durandin convence a Mimi de que abandone a Rodolphe: primero intenta sobornarla; luego apela al amor que ella siente, a que con ella Rodolphe no podrá darse a conocer ni labrarse una posición en el mundo; a que las privaciones de la vida bohemia impiden que florezca su genio y que a la larga acabará maldiciéndola. Finalmente la instruye para que fuerce la ruptura: *Il faut qu’il cesse de vous aimer; il ne faut pas qu’il retrouve en vous la fille simple, résignée, mais la femme ambitieuse, exigeante*. (A. III, Esc. 9ª)

Al final Puccini se vio poniendo música a una especie de *Traviata*, *La Rondine*, de la que hablaremos más adelante, que no figura precisamente entre sus grandes éxitos.

El tercer Acto es el del campo, esta vez no en Bougival sino en Auteuil: los dos amantes disfrutan de una plena felicidad hasta que Armand se entera por Prudence de que Marguerite le ha encargado la venta de algunos bienes para sufragar los gastos que su nueva vida ocasiona. Decidido a tomar el asunto de su cuenta, Armand marcha a París. Llega entonces Marguerite y recibe una visita inesperada: la del padre de Armand, que viene a pedirle el fin de aquella relación, que pone en peligro la boda de su otra hija. Aunque al principio Marguerite se niega y da pruebas de su cambio de vida, acaba por aceptar el sacrificio. Cuando Armand vuelve la encuentra escribiendo la carta de despedida, que no leerá hasta estar solo: en ella le informa de que vuelve a su vida anterior.

El Acto IV tiene lugar en el salón de la cortesana Olympe, donde se espera a Marguerite. Entre los jugadores de cartas está el despechado Armand. Cuando llega Marguerite se las ingenia para verlo aparte pero, obligada por la promesa que hizo a Duval padre, ha de declarar que ama a Varville, con quien se ha presentado en la fiesta. Es entonces cuando Armand llama a todos y la afrenta pagándole el dinero que acaba de ganar.

El Acto V transcurre en el dormitorio de Marguerite. Acosada por los acreedores, Marguerite se sabe condenada a muerte. Recibe varios regalos, porque es el día de Año Nuevo, y una carta en que Duval padre le pide perdón. Luego Nannine le anuncia la llegada de Armand. Ambos se reconcilian y prometen amarse una vez más, pero Marguerite se extingue entre los brazos de su desconsolado amante.

Ambas adaptaciones teatrales llevan a cabo una drástica reducción de la información e introducen algunos cambios que tienden a condensar la acción, proceso que perfeccionarán las óperas. En el capítulo correspondiente a éstas daremos cuenta de todo ello. Tres dramas originales nutren otras tantas óperas:

Fédore, de Sardou, se estrenó en 1882, también en el Teatro *Vaudeville*. Es una trama policíaca y en ella se entrelazan trágicamente la política y una historia de amor. Cuando se estrenó el drama de Sardou, la aparición de la princesa Fedora tocada con un sombrero flexible de fieltro había causado sensación, hasta el punto de dar nombre a ese tipo de prenda, enseguida adoptada entre los hombres más elegantes. Sardou aprovechaba la moda derivada de la novela rusa, una mezcla de atracción y horror de aquel Estado autocrático, casi teocrático y oriental, de brillos bizantinos.

Llamaban la atención aquellos aristócratas que gastaban en Occidente el dinero a manos llenas y los nihilistas²²⁶, con sus atentados y conspiraciones²²⁷. No eran los únicos; Europa era un hervidero aquellos años: pocas semanas antes del estreno de la ópera fue asesinada Sissí.

Resumen : A.I. Vladimir capitán de la guardia imperial, herido de bala en una casa aislada, es llevado a su casa, donde muere en brazos de su prometida, la princesa Fedora. La policía cree que el asesino es Loris Ipanoff, partícipe de un complot nihilista, pero cuando registran su casa ya ha huído. Fedora jura que encontrará al culpable. A.II. En una recepción en casa de la condesa Olga Sukaref, en París, Fedora, que ha conseguido enamorar a Loris, consigue sonsacarle que mató a su prometido. A.III. Fedora escribe a Rusia confirmando la culpabilidad de Loris y prepara su secuestro por los policías que la acompañan. Llega Loris y se justifica : sorprendió a su mujer con Vladimir y éste le disparó ; él repelió el disparo y lo mató. Fedora, desengañada, comprende que entre tanto se ha enamorado de Loris y no le deja salir. Se hacen amantes. A.IV. A la villa suiza donde se han instalado llegan noticias de Rusia : acusado Loris por carta de una mujer desde París (la de Fedora), es condenado a muerte y su hermano, arrestado, muere poco después ; su madre también, al saberlo. Loris llega a creer a Fedora una espía y ésta se quita la vida envenenándose.

J.J. Weiss se preguntaba en 1889 a propósito de la obra de Sardou, si de verdad era un drama en cuatro Actos:

*C'est, tout au plus, une pièce en deux actes, précédée d'un prologue et suivie d'un épilogue. Le vrai sujet du drame n'est traité que dans le deuxième et le troisième acte. Ces deux actes pourraient avec avantage se ramener à un seul.*²²⁸

Cuando estudiemos la ópera de Giordano veremos que le da la razón y los funde en uno solo. Algo más adelante el mismo crítico reprocha a Sardou que se deja arrastrar hacia la truculencia de los melodramas de Octave Feuillet :

Selon toute vraisemblance, il a été ajouté un épilogue afin que la comédienne chargée du principal rôle eût une occasion de mourir bellement sur le théâtre. –

²²⁶ Les puso este nombre Iván Turgueniev en *Padres e hijos* (1861).

²²⁷ Isidoro Lapuya pone por aquellos años en boca de su amigo Bark esta advertencia:

(...) mañana te presentaré en una reunión de nihilistas moscovitas. Pocos pero buenos. De ellos aprenderás el concepto de la próxima revolución. En Francia y en España y en todos los países de pesado andar y de vista corta, os figuráis que la Revolución se hará contra el capitalismo. Y no es así: la revolución ha de ser mucho más profunda: se hará contra la propiedad, por lo menos contra la propiedad del suelo (LAPUYA, p. 27).

²²⁸ WEISS, p. 289.

*De cete façon, le roman russe de M. Sardou se termine comme le roman parisien de M. Octave Feuillet ; il lui fait concurrence.*²²⁹

La actriz en cuestión no era otra que Sarah Bernhardt.

Los personajes de esta obra son extranjeros, aristócratas rusos. Solo hay un francés, el diplomático De Siriex. Estamos en lo más alto de la escala social, en el estrato aristocrático y cosmopolita para el que París es también la ciudad de referencia.

La Houppelande, de Didier Gold, estrenada en 1910 en el Teatro *Marigny*, es heredera del sombrío realismo de Zola, y trata por inferencia de un tema más vasto que la historia de un crimen: adulterio y asesinato son producto de unas condiciones sociales lamentables que se daban en la realidad parisina de aquel momento. Tiene lugar en los muelles del Sena, en ambiente proletario. A pesar de ello, no se enuncia ninguna tesis ni hay soflamas sociales: todo se cuenta en los términos de un melodrama, recurriendo al tradicional triángulo amoroso.

El argumento es el siguiente: los estibadores están acabando su trabajo al atardecer en la gabarra de Michel, que está amarrada a un muelle del Sena, a la vista de París. Cuando acaba el trabajo, Georgette, su joven esposa, y Louis, que son amantes, se citan en cubierta cuando sea noche cerrada: Georgette hará una señal luminosa una vez que el patrón esté dormido en el camarote. Los otros personajes son el viejo La Taupe y su mujer, la trapería La Furette, y Le Goujon, que bebe demasiado y cuya mujer anda con otros hombres. Pero llegada la hora Michel, que sospecha que su mujer tiene un amante, se queda meditando en cubierta. Cuando enciende su pipa, Louis cree que se trata de la señal y se presenta. Michele lo reconoce y mientras lo estrangula le hace confesar lo que ya ha adivinado. Sube Georgette, que ha oído ruido, y su marido abre el abrigo que oculta el cuerpo de Louis. Simultáneamente Le Goujon sale de una taberna cercana gritando que ha matado al amante de su mujer.

Se había estrenado en 1910 y se mantuvo durante años en cartel, tanto llamaron la atención lo insólito del escenario y sus personajes, así como la fuerza de la historia en que se mezclaba el realismo con rasgos románticos y simbólicos. *Il Tabarro* de Puccini la sigue casi al pie de la letra, aunque veremos algunas alteraciones significativas: la más notable es que en la ópera no habrá dos crímenes sino solo uno, reforzando la línea principal del argumento.

²²⁹ *Ibid.*

Zaza. Esta comedia en cinco Actos, de Berton y Simon, fue estrenada en el 1893 el Teatro *Vaudeville*²³⁰, y en ella se basa la ópera homónima de Leoncavallo. En 1898 David Belasco hizo una adaptación y en 1939 Cukor dirigió una película protagonizada por Claudette Colbert.

Acto I. Transcurre en el camerino y lateral del escenario del *café-concert* *Alcazar* de Saint-Étienne



El ambiente del *Alcazar* sería como el de este cuadro de Manet, el pintor que hace de puente entre el realismo y el movimiento impresionista. Como es habitual desde Daumier, el público asistente o, en este caso, la camarera con los *bocks*, interesan más que el escenario, que apenas se ve, cortando significativamente el marco la figura de la cantante.

La cantante Floriana se queja envidiosa de Zazà, la estrella del espectáculo. Llega ésta que recibe sucesivamente en su camerino las visitas del cantante Cascart, quien la descubrió y sacó de la miseria y ahora es su amante ; su madre, alcohólica, que

²³⁰ LEMAÎTRE, p. 292.

viene a pedirle dinero ; el libretista Bussy que le trae un dúo para la próxima revista ; y un grupo de señores de la empresa y algún periodista, que vienen a brindar por el éxito. Camino del escenario Zazà está a punto de llegar a las manos con Floriana. Vuelve tras los aplausos y se queda con el amigo de Bussy, Milio Dufresne, para que le tome el dúo, rato que aprovecha para seducirlo. El Acto acaba cuando vuelve a escena.

Acto II. En casa de Zazà, todavía en Saint-Étienne. Milio se marcha un par de días a París pero anuncia que pronto partirá a América por cuatro meses. Tras la despedida Zazà corre a la estación a despedirle otra vez, dejando plantada a su madre. Llega Cascart y ambos se reconcilian, porque la madre lo prefería como pareja de su hija. Cuando vuelve Zazà, Cascart insiste en que no deje la escena y vuelva al *Alcazar* o acepte una oferta de Marsella. Pero a ella solo le interesa su nuevo amor. Entonces Cascart le revela que vio a Milio en un teatro de París con otra mujer. Sin atender a razones, Zazà sale precipitadamente.

Acto III. En casa de los Dufresne, en París. Milio sale de viaje y su esposa lo acompaña a la estación. Llegan Zazà y su camarera y averiguan por una carta que hay en la mesa, mientras esperan, que Milio está casado. Aparece Totò, la hijita, que habla con ellas y se pone a tocar el piano. Su feliz inocencia desarma a la desesperada Zazà que, cuando llega la señora Dufresne balbucea una excusa y se marcha.

Acto IV. Otra vez en casa de Zazà. El empresario y la madre la esperan inquietos. Entra, recién llegada de París, con su camarera y Cascart, y se compromete a seguir cantando. Despacha a todos cuando por la ventana ven a Milio en la calle. Lo recibe tan apasionadamente que Milio se extraña. Cuando le revela que sabe que está casado él acierta a excusarse y la ablanda pero, cuando le dice que ha estado en su casa, que ha visto a su hija y hablado con su mujer, reacciona ofendido. Despechada, Zazà le dice que se lo ha contado todo, ante lo cual Milio abomina de ella. Zazà le tranquiliza : nada dijo de su relación. Milio huye y Zazà se desespera.

Acto V. Se sitúa de nuevo en París « cinco o seis años después »²³¹ : Zazà ha triunfado y es una gran estrella en París. A la salida de su espectáculo es abordada por Milio Dufresne, pero rechaza su proposiciones.

²³¹ *Ibid.* p. 293.

Los tres Actos centrales se suceden inmediatamente en el tiempo. Hay una larga elipsis, de por lo menos varias semanas, entre el I y el II y, como hemos dicho de unos pocos años entre el IV y el V.

Los teatros

El teatro es el espacio por excelencia de la fiesta burguesa. En él tiene lugar una doble representación: la que ocurre en el escenario y la que se representa entre el público, en los palcos y el patio, en el *foyer* y los demás espacios de reunión, en los accesos al edificio y las escaleras²³². Tres teatros, que existen todavía y que resultan ser muy representativos de distintas épocas y de gran variedad de espectáculos concentran los estrenos de los cinco dramas que hemos presentado: *La Dame aux camélias*, *Fédore* y *Zaza* se estrenaron en el *Vaudeville*, *La vie de bohème* en el *Variétés* y *La Houpelande* en el *Marigny*.

El más veterano es el *Variétés*, de principios del siglo XIX, un teatro de exterior neoclásico; el *Vaudeville* representa el nuevo París surgido de las demoliciones y reglamentos de Haussmann, bien insertado en una gran manzana donde se asocia a los usos residencial y comercial; el *Marigny*, concebido como edificio singular en medio de unos jardines, responde a una tipología muy parisina e imitada fuera, propia de la segunda mitad del siglo XIX, con la versatilidad para todo tipo de espectáculos que le da su forma de circo.

Los tres están en la orilla derecha, en ese sector Noroeste que estaba tan bien caracterizado ya en la época de Luis Felipe, que coincide con los domicilios y movimientos de las personas reales asociadas a la gestación de *La Traviata* y que continúa privilegiando el plan de Haussmann. En medio de ellos aparecerá otro, colosal, que trataremos más adelante y que centraliza una importante intervención urbanística: el *Palais Garnier*, para sustituir a la vieja Ópera de la calle *Le Peletier*. Había muchos otros teatros en París que nos van a aparecer entre los lugares de las óperas, unos cuantos próximos a éstos, otros en la orilla izquierda, cuyo público, como veremos, era más modesto.

²³² Ángel Luis Fernández Muñoz, en su completísimo estudio sobre arquitectura teatral de Madrid presta también atención a los espacios de encuentro y reunión de los teatros, en torno a la sala, y al relevante papel que jugaban en el siglo XIX (FERNÁNDEZ MUÑOZ).

El *Théâtre des Variétés*, el lugar de estreno de *La vie de Bohème*, está situado en el nº 7 del boulevard Montmartre (**MAPA 1, nº 14**) y ocupa el mismo edificio en que fue inaugurado en 1807, salvando el decreto imperial que limitaba los teatros de



París a ocho.

THÉÂTRE DES VARIÉTÉS SUR LE BOULEVARD MONTMARTRE.

Hoy día mantiene el mismo aspecto exterior, aunque los edificios vecinos hayan cambiado. Allí se trasladó la compañía de Mademoiselle Montansier, la misma que estrenó en 1805 el *vaudeville Monsieur Vautour*, del que hablaremos a propósito precisamente de *La Bohème*, para dejar el teatro del *Palais-Royal* a la compañía del *Théâtre Français*. La compañía del *Variétés* fue casi siempre, salvo una crisis entre 1846 y 1855, una de las mejores de París, y durante muchos años cultivó el *vaudeville* (obra teatral corta con canciones). En este teatro estrenaron Scribe y Dumas padre e hijo: el famoso actor Frédérick Lemaître interpretó allí *Kean* (1836) y Sarah Bernhardt ofreció allí su legendaria encarnación de *La Dame aux camelias* en 1889. Fue también escenario de grandes éxitos de Offenbach, durante el II Imperio, según la *grande opérette* iba desplazando al *vaudeville*. También se representaron allí revistas de fin de año y comedias satíricas²³³.

El *Théâtre du Vaudeville*, fundado en 1792, cuando el gobierno decretó que la compañía italiana se ocupara en exclusiva de representar óperas y sus cómicos

²³³ La mayoría de los datos están tomados del diccionario enciclopédico de BERTHELOT.

quedaron separados de ella, tuvo antes su sede primero en la calle de Chartres y, tras el incendio de 1838, en el bulevar Bonne-Nouvelle, pero en la época del estreno de *La Dame aux camelias* estaba en la *place de la Bourse* (MAPA 1, nº 11), y allí es donde la vio Verdi. Se representaban comedias muy parecidas a las del *Téâtre Français* y al *Gymnase*. Allí estrenaron Scribe, Ancelot, Dumas hijo y Barrière.



Pero en 1869 fue demolido para abrir una calle, en el contexto de las reformas de Haussmann, y las otras dos obras (*Fédore* y *Zaza*) se estrenaron en un nuevo edificio levantado por el arquitecto Magne en la esquina del bulevar de *Capucines* y de la calle de la *Chaussée d'Antin* (MAPA 1, nº 4), donde estuvo el *Café Foy*.

El Ayuntamiento de París, bajo el impulso de Napoleón III, había lanzado a partir de 1860 varios proyectos de construcción de salas de teatro, incluido el

programa inmobiliario que debía prever viviendas para arrendamiento y tiendas. Las manzanas de viviendas sustituían así al edificio aislado. El dibujo del arquitecto representa el chaflán, con la entrada y, en el mismo plano, en proyección frontal compleja, las dos fachadas, que en la realidad hacen ángulo. La idea haussmanniana consistía en marcar con este tratamiento en rotonda los cruces.



La sala de espectáculos, una de las más elegantes y cómodas de París, se encuentra en la parte trasera de la manzana, completamente descentrada, para adaptarse a la orientación de la parcela. Es un ejemplo paradigmático de cómo la manzana, un gran islote cerrado, aspira lo público hacia lo privado, del aburguesamiento de la ciudad que potencia el adentro en detrimento del afuera²³⁴. Fue escenario de varios éxitos de Sardou, como *Madame Sans-Gêne*, inspiradora de una ópera de la que también hablaremos. La pintura colorista del checo T.F. Simon, muestra el interior de la sala en 1906. En 1927,

²³⁴ MONGIN, p. 148.

adquirido por la *Paramount*, se convirtió en sala de cine.



El *Théâtre Marigny*, donde se estrenó *La Houppelande*, está situado en los jardines de los Campos Elíseos, a la altura del cruce con la avenida Marigny, muy cerca del *Rond-Point* (MAPA 1, nº 1), un lugar en que se sucedieron desde 1835 modestas salas para espectáculos de física recreativa, fantasmagorías y curiosidades hasta que, en el contexto de la Exposición Universal, Offenbach levantó el *Théâtre des Bouffes Parisiens* en 1855, que fue sucesivamente *Théâtre Debureau* en 1859 y *Folies Marigny* en 1865 hasta su demolición en 1881. En 1883 Garnier, el arquitecto de la Ópera construyó un panorama. El edificio actual data de 1894 y es un teatro, como indicábamos antes, también circular. En 1925 fue ampliado y modernizado.

Éste es en la actualidad su aspecto exterior e interior:



3. LA CIUDAD Y LA MÚSICA: LA ÓPERA

La mirada verista.

El verismo en la ópera: París es ‘la ciudad moderna’. Como vimos más arriba, el naturalismo tuvo una gran acogida en la ópera: algunos títulos, preferentemente de corta duración, se afirmaron en el repertorio y siguen subiendo a los escenarios. En la ópera francesa se encuentra un naturalismo comprometido y con algo de simbolismo en las obras de Bruneau, algunos de cuyos argumentos los tomó directamente de Zola:

*Je vois un drame plus directement humain non pas dans le vague des mythologies du Nord, mais éclatant entre nous, pauvres hommes, dans la réalité de nos misères et de nos joies. [...] Il me suffirait qu’au lieu de fantoches, au lieu d’abstractions descendues de la légende, on nous donnât des êtres vivants, s’égayant de nos gaîtés, souffrant de nos souffrances. [...] Qu’il y ait des hommes dedans et que de toute l’œuvre sorte un cri profond d’humanité.*²³⁵

²³⁵ ZOLA 4, p. 832. El programa coincide con el del célebre Prólogo de *I Pagliacci*:
*L’autore a cercato invece
pingervi uno squarcio di vita.
Egli a per massima sol
che l’artista è un uom-
e che per gli uomini scrivere ei deve.*

El mensaje que contienen sus óperas no es tan evidente en sus colegas veristas italianos de la última década del siglo XIX, que se limitaban a presentar un corte de la vida común con un argumento melodramático. La influencia de Scribe y Sardou era en éstos mayor que la de Zola²³⁶. La ópera, a diferencia de productos literarios como *Madame de Bovary*, no pretende evitar el sentimentalismo ni parecerse a la ciencia. Los veristas italianos consiguieron, eso sí, una gran concentración dramática, vivacidad, ímpetu y, como no podía ser menos, un derroche de vitalidad melódica²³⁷.

Curiosamente la escenografía, por influencia del modernismo, se apartaba entonces de la aséptica documentación histórica y se volvía hacia un subjetivismo colorista en contradicción con el supuesto naturalismo de estas obras²³⁸. Roger Aliér²³⁹ resume las opiniones sobre la definición del verismo en dos corrientes: una restrictiva, estrictamente vinculada al verismo literario italiano (pasiones violentas en el mundo rural del *Mezzogiorno*), que solo incluye algunas obras de Mascagni y Leoncavallo y deja en la periferia a Giordano o al propio Puccini, y otra amplia, que engloba a muchos más autores anteriores y posteriores. Así, aunque el verismo *stricto sensu* duró una década, se prolongó en obras posteriores, como *Il Tabarro*, *Louise* y *Zazà* (que vamos a analizar), y otras no italianas como *Káta Kabanova*, *Lady Macbeth de Mensk*, *La Navarraise*, *Tiefland*, etc. *Cavalleria Rusticana* representa, según esta segunda opinión el verismo violento, *La Bohème* de Puccini el *misurato*, Andrea Chénier el *storicheggiante*²⁴⁰ y *Madame Butterfly* el *esoticheggiante*²⁴¹.

*El rasgo más prominente del verismo es el exceso, la inflación desinhibida de cada momento dramático y emocional. A un clímax sigue otro en veloz sucesión, y los estados de ánimo se destruyen tan pronto como se establecen. Y como la tensión excesiva no puede mantenerse por mucho tiempo, el acto único pasa a ser la fórmula favorita de ópera verista.*²⁴²

Ed al vero ispirarsi.

²³⁶ POSA 1, p. 23.

²³⁷ Los veristas tomaron como modelo técnico el *Otello* de Verdi; adoptaron el *leitmotiv* wagneriano, aunque sin sus implicaciones compositivas; abandonaron los números cerrados y los de conjunto prolongados; y dieron mayor significación a la orquesta y continuidad al discurso dramático-musical. Pero no renunciaron al aria. Dentro de ellos hay, no obstante, grandes diferencias.

²³⁸ Giuliana Ricci advierte esta contradicción en el estreno de *Cavalleria Rusticana* en la Scala (RICCI, p. 18).

²³⁹ ALIER 6, p. 10.

²⁴⁰ Aunque de ambientación histórica, se inscribe en la estética verista que, pasado el primer momento, no considera obligatorio que el tema sea contemporáneo. *Tosca*, *Francesca da Rimini*, *La Cena delle Befe*, *Suor Angelica* o *Mona Lisa* constituirán otros tantos ejemplos.

²⁴¹ La clasificación es de MIOLI, p. 10.

²⁴² CARNER 2, p. 350.

Para Leibowitz el verismo no está estrictamente caracterizado por su música sino por sus temas: acontecimientos preferentemente contemporáneos, sencillos, ‘reales’ y, frecuentemente, entre gente pobre, con expresión incluso brutal de las pasiones y un tratamiento musical poco complejo, que subraya a grandes rasgos la acción escénica:

*Sería tentador deducir de todo ello que se trata de una regresión y debemos confesar que esta deducción contiene una parte de verdad. Sin embargo, no solo esta tendencia nueva del arte lírico surge en una obra maestra como La Traviata (en la que no hay nada de ‘simplificación’ ni de vulgaridad sino todo lo contrario), no solo encontraría su más alta expresión en los aciertos que contienen algunas de las obras de Puccini e influiría incluso en una obra como Wozzeck, sino que es evidente que la reacción determinada por esta estética nueva resultó saludable en muchos sentidos. El idealismo wagneriano comenzaba a hacer estragos.*²⁴³

En unas líneas abarca y rehabilita todo el repertorio que vamos a estudiar, que es el que trata la ciudad moderna. De hecho hay una primera conclusión de este trabajo que saltaba ya a sus primeras páginas: todas las óperas de estética ‘realista’ que tratan la ciudad moderna se ambientan en París y pertenecen al *verismo*. Un repertorio que fue muy popular, adaptado a públicos cada vez más amplios²⁴⁴.

Aunque nos adherimos al criterio amplio en cuanto a la definición de verismo, debemos consignar algunas matizaciones. La relación de Puccini, músico difícil de etiquetar, con el verismo suscita una amplia controversia: su inclinación era aparentemente contraria, según indicaba su ópera anterior a *La Bohème*, *Manon Lescaut*, ya desde la elección del tema. Su envolvente melodismo, poético y elegante, bebía en Bizet y Massenet y se alejaba de sus compañeros. De hecho, cuando quiso abordar una ópera *verista* a la moda, tras el éxito mundial de *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, y eligió *La lupa*, basada en la novela también de ambiente siciliano de Giovanni Verga, se desanimó por “la antipatía de los personajes, sin una sola figura luminosa y agradable que resalte de los demás (...)”.²⁴⁵

Puccini nunca puso en escena ambientes extraídos de su observación directa²⁴⁶: *Il Tabarro* y *Madame Butterfly* son los títulos ambientados en el tiempo contemporáneo del autor, pero ni París ni Nagasaki eran el medio en que Puccini vivía. Lo que también es cierto es que buscó (y llegó a conseguir como nadie) la naturalidad

²⁴³ LEIBOWITZ, p. 272.

²⁴⁴ Castarède lo llama ‘ópera del pueblo’ (CASTARÈDE, p. 43).

²⁴⁵ TRUJILLO, p. 121.

²⁴⁶ Blas Matamoro sostiene que no (MATAMORO 2, p. 23).

en la elocución dramática, eliminando los números cerrados y los puramente orquestales y la superposición de voces que impidiera entender la palabra; y que se preocupó por la veracidad escénica hasta extremos como el viaje a Roma para pintar adecuadamente los sonidos del amanecer romano²⁴⁷.

Las óperas de Leoncavallo, el autor de *Pagliacci* (1892), son, entre todas las que nos ocupan, las más caracterizadas como veristas, y la comparación entre su *Bohème* y la de Puccini lo pondrá de manifiesto. Con *Fedora* Giordano se aleja de la crudeza que escandalizó en su *Mala vita* (1892) y ensaya un verismo ‘aristocrático’²⁴⁸; en *Louise* de Charpentier, con ese París personificado con voz propia y esos personajes simbólicos se aprecian elementos simbolistas, pero pasa por ser, con toda razón, la ópera verista francesa por excelencia.

Verdi y el verismo. El caso de Verdi, con su *Traviata*, es el que más reticencias provoca, sobre todo por lo temprano de su aparición, pero hay razones de peso para adherirse a la autorizada opinión de Leibowitz. Verdi había recurrido anteriormente a clásicos de la literatura europea, como Shakespeare o Schiller, y a autores muy cercanos, representantes de su época, como Byron y Hugo. Es cierto que la elección de este argumento no parece motivada tanto por los ideales realistas y sus intereses sociológicos, que comparte incidentalmente, como por la pasión del amor romántico, que también está contenida explícitamente en la obra original. A Verdi le interesó la intensidad y la sinceridad del amor entre Marguerite y Armand y transformó lo que pudiera tener de tesis social (que seguramente no era tampoco la intención de Dumas) en un drama de amor arrebatado, máxima expresión del amor romántico: la redención de una cortesana²⁴⁹. Pero también manifestó que quería un tema sencillo, “de nuestro tiempo”. Se alejaba del drama histórico, del viejo tema de las naciones oprimidas y el ansia de libertad. Y también hay en *La Traviata* alguna lectura social: la de la batalla contra los abusos de los poderosos, los nuevos ricos en este caso, ya no los señores y déspotas; la batalla entre los sentimientos sinceros y los prejuicios sociales y morales.

El fracaso del estreno *La Traviata* en Venecia, en *La Fenice*, pudiera deberse al malestar del público ante el realismo de las situaciones y los sentimientos,

²⁴⁷ ALIER 2, p. 8.

²⁴⁸ GARCÍA, p. 9.

²⁴⁹ Así lo interpreta Federico Sopeña (PÉREZ MASEDA, p. 1).

por mucho que se presentaran bajo disfraces del siglo XVII. Y dejamos aparte otras posibles razones, como el acierto y condiciones de los cantantes o el aspecto robusto de la soprano, supuestamente tísica. Debió de chocar, por prosaica, una ópera en la que ocurrían cosas como que la heroína muriera de tuberculosis junto a un médico que le tomaba el pulso; o donde las emociones de Violetta pudieran expresarse mezcladas con el ansia codiciosa de los jugadores en una misma escena. Ahora bien, el miedo al escándalo de un exceso de realismo, que llevó al propio Verdi a trasladar la acción al siglo XVII, una acción tan determinada por la mentalidad burguesa del siglo XIX, pudo contribuir acaso a aumentar la extrañeza y al fracaso. Porque en aquel tiempo pasado, de monarquía absoluta, de favoritas, de pompa y frivolidad, todo el mundo sabía que, como dice Massimo Mila “la idea de que una muchacha de buena familia no pudiese casarse con un buen partido por el hecho de que su hermano tuviese una amante de lujo (que luego, por otro lado, era la que le mantenía a él) no podía concebirse”²⁵⁰. Duval padre parece tener claro el cambio de moral:

*Toute Manon peut faire un Des Grieux, et le temps et les mœurs sont changés. Il serait inutile que le monde vieillît, s'il ne se corrigeait pas. Vous quitterez votre maîtresse.*²⁵¹

En efecto, la época y las costumbres habían cambiado y, curiosamente, la solución de la historia fue mucho más conservadora en 1848 que en 1731. Entonces Des Grieux pasó por encima de las convenciones, se exilió con la deportada Manon y la acompañó hasta el final. Pero la burguesía revolucionaria del siglo XVIII se hizo, tras el triunfo, todo lo conservadora que exigía su conquistada posición en el siglo XIX: bajo el disfraz jurídico de la igualdad ante la ley, a la pareja Marguerite-Armand se la obliga de hecho a romperse, y para ello se apela a lo divino y a lo humano.

Es muy posible que la incompreensión inicial viniera de que todos esperaban de Verdi el dinamismo heroico de siempre, su inspiración viril, y no el retrato de una mujer, una cortesana además. Un tema incómodo y una contemporaneidad inoportuna que empiezan por el título: *La Traviata*, que Verdi prefirió al mucho más romántico de *Amore e morte*.

El lenguaje musical era también más íntimo que en óperas anteriores, menos grandilocuente. Ya no parecía el de un compositor ‘con casco’, según la

²⁵⁰ MILA 2, pp. 19-25.

²⁵¹ DUMAS 1, p. 233.

malévola expresión de Rossini. Se plegaba con frecuencia a un estilo coloquial, trataba las voces con una nueva naturalidad, hacía sonar la orquesta más libre y suelta. Hay que recordar que, tal como trabajaba Verdi, la composición de la música, la armonización, se prolongaba hasta los mismos ensayos de la ópera:

*(...) io per sistema faccio l'istrumentale durante le prove a cembalo, e lo spartito non è mai intieramente finito che all'improva generale.*²⁵²

Verdi era, ante todo, un hombre de teatro, y al teatro sacrificaba la poesía y la misma música. Muchos autores piensan que se ha querido ver más de lo que había cuando se ha intentado encontrar en *La Traviata* la primera ópera *verista*. En *La Traviata* la obertura se reduce a un preludio y hay un preludio al último Acto, como los *intermezzi* veristas; la división entre números cerrados y recitativos es mucho menos marcada y avanza hacia un continuo orquestal; proliferan las intervenciones de personajes sueltos como reproduciendo el friso social de las novelas realistas...

Pero nada parece más alejado de los principios del realismo que las formas musicales delicadas y serenas que propone Verdi, que no abandona la estructura tradicional de la ópera italiana sino que obtiene su producto más refinado hasta la fecha. La extraordinaria concordancia entre música y texto en la primera estrofa de las arias estróficas (“*Ah, fors’è lui*”, “*Di Provenza*”, “*Addio del passato*”) no impide que a continuación venga una repetición, la segunda estrofa, que es una necesidad musical y no dramática (y nunca la relación palabra-música alcanza tanta intensidad como en la primera). En los números de conjunto (dúos y finales) empieza siempre dejando que los protagonistas expresen sus sentimientos y estados de ánimo. Hay una similitud inicial en estos temas entre carácter, o situación, y música. Pero luego la música se expande y domina la armonía del conjunto y la simetría del fraseo (*finale* del A. II, tras el insulto de Alfredo). A pesar de todo, hemos visto que para Leibowitz no es la música la que hace verista a una ópera.

Un año más tarde del estreno, en la misma Venecia pero distinto teatro, el *San Benedetto*, el éxito colosal catapultó *La Traviata* a una posición de privilegio que no ha perdido en siglo y medio. Aunque no sea, desde luego, el mayor de sus méritos, sí fue la primera ópera seria con un tema contemporáneo del público, personajes rigurosamente coetáneos y, de acuerdo con la primera idea, vestuario del mismo momento del estreno. Sobre cómo se resolvió el problema del vestuario a lo largo de la

²⁵² RESCIGNO. Esto lo escribía Verdi en 1843.

segunda mitad del siglo XIX es muy curioso el recorrido que nos brinda Massimo Mila²⁵³: hasta el final del siglo esta ópera no se vio en Italia con trajes de 1850. Se representaba con una mezcla de trajes del siglo XVII (los hombres) y XIX (las mujeres). Un extraño compromiso entre realismo y ópera. Hasta en los trajes se muestra cómo la ópera se resistía a abandonar el romanticismo que otros géneros y otras artes dejaban atrás. De modo que la idea inicial se llevó a cabo tan tarde, al final del siglo, que para entonces los trajes ‘actuales’ ya eran históricos. Por algo fueron los trajes contemporáneos, un elemento realista, el motivo del escándalo de *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet, cuando todo el mundo aceptaba el *Concierto campestre* de Giorgione.



²⁵³ *Op. cit.*

Así se vestía La Traviata en el siglo XIX: la escena del insulto en el salón de Flora. Violetta luce un vestido de fiesta Segundo Imperio como los de la emperatriz Eugenia de Montijo, mientras que Alfredo y los demás caballeros parecen mosqueteros del tiempo de Luis XIII.

La ciudad moderna en otros repertorios. Si éste era el panorama en Occidente, en Rusia Chaikovsky introducía también los salones urbanos de San Petersburgo en la ópera, aunque *La Dama de Picas* (1890) se ambienta a finales del siglo XVIII y *Eugenio Oniegin* (1879) a principios del XIX, lo que las aproxima más al repertorio histórico del París del Antiguo Régimen y de la Revolución, que trataremos brevemente más tarde. Por su parte, Richard Strauss revivía la Viena de 1860 en *Arabella*, pero en una fecha tan tardía como 1933, igual que antes había hecho con la Viena del siglo XVIII en *Der Rosenkavalier* (1911).

Posibilidad de realismo en la ópera. Tratándose de este género, su realismo es muy particular. ¿En cuál no lo es? Todas las ramas del arte crean la realidad, cada una con sus medios, convenciones y estilizaciones. Nunca la reproducen tal cual. El realismo de la ópera es una verdad imaginativa, como ya proponía Verdi, no una burda verdad tal cual.

*Ce qui est représenté sur une scène, fût-ce la plus naturaliste, n'est jamais un lieu dans le monde, mais un élément du monde repensé selon les structures, les codes et la culture d'une société; ce qui est donné dans l'espace théâtral, ce n'est jamais une image du monde, mais l'image d'une image.*²⁵⁴

La ópera provenía de una especie de concierto escenificado cuyo objeto principal era la música mientras que el drama proporcionaba un marco argumental. De hecho, la dificultad para entender el texto cantado, a menudo incluso en una lengua extranjera, se demuestra con la venta del libreto a la entrada del teatro y, actualmente, con los subtítulos proyectados en una pantalla. Ahora bien, la ópera venía evolucionando a marchas forzadas hacia su convergencia con el drama, más bien a la potenciación de éste, y no es otro el sentido, por ejemplo, del trabajoso itinerario verdiano. El verismo de nuestro repertorio es simplemente, además de la cercanía temporal, el de la ambientación en un paisaje, en este caso urbano muy conocido, con personajes y tipos identificables, muchas veces situados en las clases bajas (prostitutas, artistas bohemios, pobres, obreros...). Reside en los personajes elegidos y en el tema, en el libreto. Los conceptos ideológicos, los valores que hallamos en la literatura la música

²⁵⁴ CORVIN 2, p. 301.

los traduce a su substrato emocional, porque trata de potenciar lo pasional, que incluye el crimen o el suicidio.

Pero la ópera posee una especie de verosimilitud propia, como ocurre en otras artes, y que es la condición para emocionarnos, que no deriva de su parecido con la realidad, ni siquiera de su base literaria²⁵⁵. Deriva de la música, de la peculiar gestión del tiempo dramático que permite, de la sorprendente dimensión espacial que es capaz de procurar, de la increíble potenciación de la expresión de sentimientos y pasiones²⁵⁶. Por ello es inadecuado explicarla partiendo de conceptos de realidad, simbólicos o no, y juzgar la función de la música dramática según las normas de lo ‘real’. Leibowitz afirma que la realidad de la ópera existe en sí, que consiste en un juego de pasiones que se manifiestan a través de la música y que esas pasiones no son las de la realidad ‘normal’, por más que en el escenario se presenten bajo el disfraz de esa realidad²⁵⁷.

Desbordando el estrecho marco cronológico del movimiento realista en sentido estricto, hemos usado el término ‘realismo’ en sentido lato, en el lapso de tiempo que hemos elegido. Como expresa el historiador del Arte Andréi Nákov “se acerca al concepto de verdad”²⁵⁸. También Hauser habla del naturalismo, no como una concepción artística unitaria, inequívoca, basada siempre en el mismo concepto de la naturaleza, sino como una “tendencia a la realidad”²⁵⁹. Pero en ese tiempo la estética realista convive con el idealismo romántico, el simbolismo, el impresionismo, el decadentismo...²⁶⁰ Si consideramos las artes visuales, realismo serían en este caso la búsqueda de la realidad directa a través de la percepción instantánea y subjetiva de los impresionistas, la resurrección del tema de lo cotidiano en los *collages* cubistas o la

²⁵⁵ El maestro Giulini recordaba emocionado *La Traviata* que dirigió en *La Scala* en 1955, con Visconti como director de escena y Callas como protagonista:

Cada detalle me hacía penetrar materialmente en otro mundo, un mundo increíblemente vivo. La ilusión del arte se disipaba. Tuve la misma sensación cada vez que dirigía esa producción, más de veinte veces en dos temporadas. Para mí, la realidad estaba en el escenario. Lo que tenía detrás de mí, el público, la sala, incluso La Scala, parecía un artificio. Solo lo que surgía del escenario era la verdad, la propia vida (citado por CASTARÈDE, pp. 69-70).

²⁵⁶ *En la ópera, el papel de la música es sustituir la lógica por el deseo, recubrir el vacío de sentido así creado mediante el resplandor de su propia sintaxis, haciendo creíble lo que, de presentarse en la desnudez de sus palabras, resultaría inadmisibile* (TÉLLEZ 2).

²⁵⁷ LEIBOWITZ, pp. 169-70.

²⁵⁸ NÁKOV, p. 268.

²⁵⁹ HAUSER, p. 31.

²⁶⁰ *El mismo año de Madame Bovary aparece otro libro que marcará gran parte del arte moderno hasta nuestros días: Las flores del mal de Baudelaire. En él se confirma la tendencia postrromántica, se anuncia el simbolismo y se profetiza el surrealismo del siglo XX. Cinco años después, en 1862, surge el voluminoso relato de Victor Hugo Los miserables, donde el elemento épico, que se adelanta al socialismo naturalista de fin de siglo, queda enmarcado en una historia melodramática. Estos ejemplos hablan claro de la imbricación de unas tendencias en otras, imbricación que podemos advertir desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días, con alternados predominios de tales estilos diversos.* (OLIVA, p. 311)

expresión de la vida moderna en Ferdinand Léger. Incluso el suprematismo sería definido por Malévich como un “nuevo realismo”.

Pero no iremos tan lejos. Nos ceñiremos al teatro realista, donde el espacio de la representación quiere aparentar la realidad, el signo finge ser la realidad para confundirse con su referente, y nos apartaremos de otras tendencias donde se insiste en que el carácter de la representación es distinto a la realidad (simbolismo, constructivismo, expresionismo). Es cierto que la *Lulu* de Berg (1931), ambientada en una gran ciudad alemana que no se dice, es una especie de *Traviata* expresionista y, como *Wozzeck*, pretende una aproximación ‘exacta’ a la realidad; pero el predominio de lo subjetivo, de raíz romántica y simbolista, y la liberación respecto a los códigos formales introducen una aberración irrealista tal que anula todo intento de cotejar su tratamiento de los espacios con la funcionalidad de los espacios reales, por lo que deja fuera de nuestro corpus la ópera de la vanguardia.

Análisis de las ocho óperas: *La Traviata*, las dos *Bohème*, *Fedora*, *Zazà*, *Louise*, *La Rondine* e *Il Tabarro*.

El análisis de cada una de ellas permite establecer los parecidos y diferencias con las obras teatrales y literarias que están en su base, y con la película, en su caso, y cuáles son los recursos propios de la ópera. Reducido aquí al mínimo, los elementos que se han seleccionado son los que nos permiten acercarnos a las ubicaciones en París y constatar el eco de su transformación urbanística, detectar rasgos de modernidad, aclarar aspectos culturales, sociales, económicos e incluso políticos y, sobre todo, poner las bases para desarrollar en los capítulos siguientes las implicaciones de sus escenarios, el carácter de sus personajes, las relaciones con la literatura y el arte de la época, la comparación con el tratamiento de la ciudad por otros discursos musicales, la ideología más o menos explícita, la imagen de la ciudad, etc., etc.

La Traviata, de Giuseppe Verdi, con libreto de Piave, se presentó por primera vez en Venecia en 1853. Ni que decir tiene que la música, la buena música, dignifica lo que toca y que en la ópera los personajes resultan ennoblecidos, no sólo por ella sino, obedeciendo a un propósito deliberado, por lo que se les hace decir y dejar de decir. Muchas cosas explícitas en el drama, y sobre todo en la novela, desaparecen. Los

elementos más sórdidos de la historia se esfuman y las sombras se esconden. No deben olvidarse las dificultades que puso la censura austriaca al anterior estreno de Verdi en Venecia, *Rigoletto*:

*Sua Eccellenza il Signor Governatore Militare Cavalier de Gorzkovski (...) deplora che il poeta Piave ed il celebre Maestro Verdi non abbiano saputo scegliere altro campo per far emergere i loro talenti che quello, di una ributtante immoralità ed oscena trivialità, qual è l'argomento del libretto intitolato La Maledizione.*²⁶¹

Dado lo escabroso del tema, Verdi y Piave se curan ahora en salud y no se permiten que Violetta diga cosas como ésta: “(...) *tu es un amant vulgaire; fais comme les autres, paye-moi et n'en parlons plus.*”²⁶² Es más, ni siquiera asistimos a sus enfados y reconciliaciones. Hasta el momento en que Alfredo se siente abandonado todo resulta edulcorado. Parece que cuando se estrenó, la historia y su protagonista eran muy conocidas.

La personne qui m'a servi de modèle pour l'héroïne de la Dame aux camélias se nommait Alphonsine Plessis, dont elle avait composé le nom plus euphonique et plus rélévé de Marie Duplessis (...). Cependant Marie Duplessis n'a pas eu toutes les aventures pathétiques que je prête à Marguerite Gautier, mais elle ne demandait que les avoir.

Lo escribe Dumas en 1867, 19 años después de la 1ª edición. Muchas cosas se sabían y se sobreentendían. Si nos atenemos estrictamente al texto del libreto, nunca se dice de modo explícito que Violetta sea una cortesana, y hasta podría pasar por una mujer independiente, de moral libre. Sólo en la afrenta del Acto II Alfredo lo da a entender al pagarle con el dinero ganado en el juego, pero podría tratarse de un exceso provocado por el despecho. Es cierto que Violetta se llama a sí misma *traviata*, descarriada, lo que sigue siendo ambiguo²⁶³.

²⁶¹ MILA 3, p. 460.

²⁶² DUMAS 1, p. 186. La ópera prescinde de la crudeza de la novela:

“-Alors, pourquoi m'avez-vous trompé?

-Mon ami, si j'étais Mme la duchesse Telle ou Telle, si j'avais deux cent mille livres de rente, que je fusse votre maîtresse et j'eusse un autre amant que vous, vous auriez le droit de me demander pourquoi je vous trompe; mais je suis Mlle Marguerite Gautier, j'ai quarante mille francs de dettes, pas un sou de fortune, et je dépense cent mille francs par an, votre question devient oiseuse et ma réponse inutile” (p. 182).

“Si celles qui commencent notre honteux métier savaient ce que c'est, elles se feraient plutôt femmes de chambre. (...) on croit à ce que l'on entend, car la prostitution a sa foi, et l'on use peu à peu son coeur, son corps, sa beauté; on est redoutée comme une bête fauve...” (p. 138)

²⁶³ Sarah Bernhardt, gran intérprete de Marguerite, cuenta en sus memorias que las muchachas de buena familia ni leían la novela ni asistían al teatro a la versión teatral, pero que sí iban a *La Traviata*. Una señora le confesó, para su enfado, que la música corregía el realismo de la obra y que su hija ni se daba cuenta de que lo que escuchaba cantar podía decirlo realmente alguien. (BERNHARDT)

Los nombres cambian: otra flor, Violetta, sustituye a Marguerite (signo de su caducidad), Alfredo y Giorgio Germont en lugar de los Duval, y Annina por Nannine. Olympe y Prudence Duvernoy (la rival y la parásito) se funden en Flora Bervoix, y desaparecen la bondadosa Nichette, Esther, Anaïs, Adèle y sus enamorados. Y todo se condensa, como decíamos. El libreto de Francesco Maria Piave²⁶⁴, que sigue de cerca la adaptación teatral, se divide en tres Actos, fundiendo en el primero los dos primeros de aquélla: la fiesta en casa de Violetta, con la declaración y la cita, más las reflexiones y dudas de la protagonista (las que se expresaban en el A. II del drama), mientras se oye al enamorado Alfredo cantar desde la calle. Esto nos ahorra algún episodio de infidelidad, reproches y reconciliación. Según la ópera, desde la declaración de amor todo ha sido perfecto. El segundo Acto se divide en dos escenarios sucesivos: la casa de campo, donde todo sucede como en el A. III del drama, y la fiesta en casa de Flora, donde tiene lugar lo que hemos visto en el A. IV. Y el tercer Acto equivale al quinto del drama, pero incorporando a Germont a los perdones, despedidas y lágrimas. Si en el drama la muerte de Marguerite tiene lugar el día de Año Nuevo, en la ópera la fiesta de Flora y la muerte de Violetta ocurren en dos Carnavales consecutivos. También la muerte de Marie Duplessis coincidió con el Carnaval.

En la ópera Violetta es aún más protagonista que en el drama. Incluso es ella quien pone título a la obra, ella la que a sí misma se llama *traviata*²⁶⁵, en lugar del mote que le ponen los demás en novela y drama (*dame aux camélias*). A su lado los personajes masculinos principales resultan mucho menos relevantes. Si Marguerite Gautier se acerca a la figura de Giuseppina Strepponi al mudarse en Violetta, también Duval padre resulta ennoblecido al convertirse en el Germont de la ópera, mostrando una sincera compasión por la antigua cortesana ya en el dúo del A. II y, sobre todo, en la fiesta de Flora, donde reprocha a su hijo la ofensa a Violetta. Es más: por la carta que lee Violetta al principio del último Acto, sabemos que es el propio Germont el que revela a su hijo el sublime sacrificio de la muchacha y le llama a reunirse con ella, y

²⁶⁴ 1810-76, fue el libretista verdiano más importante, además de constante amigo y correligionario político (“*cittadino Piave*”, le llama Verdi en una carta de 1848, con ocasión de la salida de las tropas austríacas de Radetzky de Milán), muy al tanto de la situación anímica de la pareja Verdi-Strepponi. Antes que éste, le proporcionó los textos para *Ernani*, *I due Foscari*, *Atilla*, *Macbeth*, *Il Corsaro*, *Stiffelio* y *Rigoletto*, y a continuación los de *Simon Boccanegra* y *La Forza del destino*, y todavía habría compuesto el de *Aida* si la enfermedad no se hubiera interpuesto. Escribió también para otros compositores como Pacini, Mercadante o Ponchielli.

²⁶⁵ En el curso de la famosa aria “*Addio del passato*”, cuando se despide de la vida y se encomienda al Altísimo.

aparece también en la escena final, la de la muerte, para reiterar su arrepentimiento²⁶⁶ por haber estorbado aquel amor y precipitado la tragedia (tal vez se aproxima al cambio de actitud que Verdi y Giuseppina esperaban de Barezzi). El personaje de Dumas, especialmente en la novela, resulta mucho más cínico.

Nos interesan especialmente los lugares. El París real de finales del reinado de Luis Felipe, la realidad biográfica de Dumas y la Duplessis y, de manera secundaria la de Verdi y la Strepponi, la novela, la adaptación teatral, *La Traviata* y, más adelante, su versión cinematográfica, constituyen otros tantos niveles que interaccionan, se completan, se contradicen a veces y nos permiten poner algunas cosas en evidencia. Observaremos que de uno a otro nivel los espacios cambian: el *entresol* del *boulevard de la Madeleine* se traslada unas calles más allá, a la *rue d'Antin*; el pueblecito de Bougival a Auteuil, y ambos cumplen un oficio parecido a Passy para Verdi y Giuseppina; Tours (en el drama) puede cambiarse por la Provenza (en la ópera) o simplemente por “C.” (en la novela), como lugar de provincias... Las localizaciones cambian, pero las connotaciones permanecen, igual que pasa con las épocas del año: la muerte de la protagonista coincide con un día de fiestas y celebraciones (Año Nuevo o Carnaval).

El texto de la ópera nació de la colaboración entre Verdi y el libretista. Piave le proporcionaba tiradas de versos organizados según una estructura fuertemente rítmica, con una acentuación marcada rica en sugerencias para el músico. Cuando el músico le pedía versos con determinado tipo de acento lo que hacía era solicitar ayuda para hacer nacer la música, y Piave reescribía y modificaba el texto según Verdi se lo pedía. Por eso su relación fue más duradera y fructífera que con los otros libretistas²⁶⁷.

Tratamiento de algunos episodios:

1º. Introducción. Como señalábamos, *La Traviata* está construida básicamente sobre la adaptación teatral, aunque el episodio del Carnaval y algunas frases literales de la novela prueban que también ésta se manejó como fuente²⁶⁸. La ventaja que tiene la ópera sobre el drama es que incorpora la música: decíamos que además de lo que expresan los personajes el autor puede incorporar una especie de

²⁶⁶ Marie-France Castarède llega a creer que no comulga enteramente con las convenciones burguesas que representa (CASTARÈDE, p. 106).

²⁶⁷ BALDINI

²⁶⁸ Por ejemplo, en la segunda escena del A. I, cuando dice Violetta: “*Voi, barone, non feste altrettanto...*”, reprochándole el ser menos solícito ante su enfermedad pasada que aquel muchacho, Alfredo, a quien no conocía de nada. En la novela, en p. 105.

narración, como en la novela, con la que se dirige directamente al espectador. Esta ‘narración’ empieza desde el mismo preludio. Dividido en tres secciones, la primera presenta un tema que identificamos como el de la enfermedad de Violetta, idéntico al arranque del preludio del último Acto. La segunda presenta el tema del amor, la música exaltada del “*Amami, Alfredo!*”. Y la tercera reexpone esta misma melodía pero acompañada de elegantes y nerviosas figuras a cargo de los violines. Exactamente se trata del discurso de la ópera que empieza, pero en sentido inverso: elegancia y ansiedad en el primer Acto, el de la fiesta en casa de Violetta; arrebatos amorosos en el A. II; enfermedad y muerte en el A. III. El preludio acerca, por tanto, la ópera a la novela, al empezar por la muerte de la heroína. Gerrit J. Fonk se atreve a traducir en palabras el contenido de este preludio, un verdadero poema sinfónico en miniatura:

*Violetta murió de tisis. Nunca fue tan desgraciada ni estuvo tan enferma. Antes ella amaba a un hombre, con un amor profundo y apasionado. Sacrificó todo por este amor. Un amor nacido en el centro mismo del medio superficial y turbulento que era el suyo, antes del encuentro con Armand*²⁶⁹.

Y como queda claro, el objeto de esa narración que es el preludio es Violetta, y se pone en primer plano su componente trágico, no el frívolo, a diferencia del arranque del drama. Puede entenderse así, como lo hará Zeffirelli en su película, que *La Traviata* es un *flash back*, y, tal vez por eso, funcionan tan eficazmente las elipsis de que hablábamos más arriba: la historia se despliega en cuatro cuadros separados en el tiempo:

*No se pueden revivir las duraciones abolidas. Solo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias. El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles, tanto más sólidos cuanto más espacializados.*²⁷⁰

2º. Primera fiesta y brindis. En la novela se trata de una velada ‘íntima’ de un pequeño grupo de amigos, entre los que hay alguien nuevo: Armand. Además de la anfitriona están Prudence Duvernay, la antigua cortesana que es ahora su parásito, Gastón, el amigo de Armand, y el joven conde de N., que la aburre mortalmente. En el drama hay ya más invitados: Varville, Niche, Olympe, Saint-Gaudens, Gaston y Prudence. La fiesta con que empieza la ópera, en cambio, es multitudinaria, en perfecto paralelo con la posterior de casa de Flora, lo que da ocasión al uso del coro.

²⁶⁹ FONK, pp. 14-18.

²⁷⁰ BACHELARD 2, p. 39.

La elección del tiempo de vals para la música de la fiesta y para el brindis es ya un elemento realista por su actualidad. En el drama es el alegre Gaston quien lo canta, subrayándose el carácter más discreto y respetuoso de Armand. Es cierto que en la ópera Alfredo se resiste al principio y sólo se arranca cuando Violetta se lo solicita (“*Liviamo*”)²⁷¹. Empieza él y le sigue ella: aunque él lleva la iniciativa, la invención, pronto vemos que la música se acomoda mejor a las condiciones vocales de la soprano, cuyo verso suena más convincente. Tanto en el drama como en la ópera se trata de un *carpe diem*, como es lo propio, aunque el de Gaston es más irrespetuoso, porque se burla del paraíso prometido por Mahoma²⁷². En la novela no aparece la letra de las canciones, aunque Armand lamenta que Marguerite se rebaje cantando cosas libertinas:

Ne chantez donc ces saletés-là, dis-je familièrement à Marguerite et avec un ton de prière.

*-Oh! comme vous êtes chaste! me dit-elle en souriant et en me tendant la main.*²⁷³

La segunda fiesta de la ópera, la de casa de Flora, concebida en paralelo con ésta, presenta algunas desviaciones en el tratamiento musical que apuntaremos enseguida.

3º. Dudas de ella ante la declaración de amor. El primero de los tres dúos de amor se caracteriza ya por una participación de Violetta que David Kimbell²⁷⁴ califica de incompleta. Algo se opone para que lo que se dicen pueda ser verdad: Violetta se siente moralmente indigna de entablar la relación que le propone su joven enamorado. Frente a la música seria y apasionada de Alfredo (“*Un dì, felice, eterea*”), el canto de Violetta resulta frívolo, con su juguetona coloratura y un acompañamiento orquestal de cierta estridencia. Y tras el dúo el dilema, que en la ópera se expresa con mayor desarrollo que en el drama: “*Pourquoi pas? A quoi bon? Ma vie va et s’use de l’un à l’autre de ces deux mots.*”²⁷⁵ Y no dice más.

²⁷¹ Exactamente igual que en *La vie de bohème* cuando, en su fiesta, Mme. De Rouvres reclama de Rodolphe, en ese momento su adorador oficial, un soneto para su álbum (A. IV. Esc.5ª).

²⁷² “*Il est un ciel que Mahomet*

Offre par ses apôtres.

Mais les plaisirs qu’il nous promet

Ne valent pas les nôtres.”

Sigue con otras ocurrencias del mismo estilo (A. I, escena VII).

²⁷³ DUMAS I, p. 112. Como tal personaje, el ruboroso Armand se muestra en esto muy romántico:

And for the first time in my life did hear

The voice of woman utter blasphemy (WORDSWORTH, *The Prelude*, libro VI).

²⁷⁴ KIMBELL, pp. 6-13.

²⁷⁵ A. I, escena XIII.

Es cierto que en el Acto II del drama, suprimido en la ópera, se desarrolla mucho más esta zozobra²⁷⁶. En la ópera, decíamos, cuando Violetta rememora en su largo monólogo la declaración de amor (“*Ah, fors’è lui*”), repite literalmente el texto y la música de Alfredo, lo que indica que, aunque ella no sea consciente, está ‘visceralmente’ dispuesta a aceptarlo, a pesar de que económicamente ha de resultarle ruinoso²⁷⁷. Mientras Alfredo se había mostrado indeciso en público, pero firme y convencido de su amor en la intimidad del dúo, Violetta, cínica en la fiesta ante todos, muestra ahora su íntima indecisión: las ornamentaciones del dúo se transforman ahora en signos de vacilación. Sus escalas, notas agudas y trinos (“*Sempre libera*”) expresan no obstante el terror que le inspiran sus propias emociones, ante esa locura de vida. La voz de Alfredo tras las ventanas (“*O amore misterioso*”) y el acompañamiento del arpa, que sugiere a continuación la visión de un mundo mejor, fuerza a la repetición de la *cabaletta*, que traduce ahora su angustia frente a la posibilidad de la felicidad²⁷⁸.

4º. Venta de bienes y resolución de él. En pleno idilio en el campo, Alfredo se entera de la generosidad de Violetta y decide intervenir. La novela cuenta cómo Armand sabe que Marguerite se está deshaciendo de sus bienes (coche, caballos, cachemira...) por boca de Prudence²⁷⁹ y decide salir al paso con sus propios recursos. Un poco más adelante se nos da cuenta de su entrevista con el notario para disponer que la pensión que cobra de su difunta madre pase a Marguerite²⁸⁰. La cuestión se despacha

²⁷⁶ A. II, escena V.

²⁷⁷ En la novela y en el drama (A. I, escena X) aparece detallado el presupuesto de una gran cortesana como ella (100.000 francos al año) y cómo las mayores fortunas no bastan por sí solas para mantenerla: “*Une fortune de cinq cent mille francs de rente est une fortune énorme en France; eh bien, mon cher ami, cinq cent mille francs de rente n’en viendrait pas à bout, et voici pourquoi: un homme qui a un pareil revenu a une maison montée, des chevaux, des domestiques, des voitures, des chasses, des amis; souvent il est marié, il a des enfants, il fait courir, il joue, il voyage, que sais-je, moi! (...) Tout compte fait, avec cinq cent mille francs par an, il ne peut pas donner à une femme plus de quarante ou cinquante mille francs dans l’année, et encore c’est beaucoup. Eh bien, d’autres amours complètent la dépense annuelle de la femme.*” (pp. 156-7)

Se habla, por tanto, de dinero, y con cifras concretas, como en algunos dramas de Scribe, a pesar de que Dumas hijo, como Augier, tendían a disfrazar los intereses de deberes e ideales, dado que en su época la burguesía había alcanzado ya la hegemonía (HAUSER, p. 109).

²⁷⁸ Es interesante el paralelo con la Musette de las *Scènes de la vie de Bohème* de Murger, precisamente en una de las fases en que ocupa un lugar brillante en el mundo de aquella prostitución de lujo:

Un jour, un galant homme, avec qui elle était restée près de six mois, et qui était devenu éperdument amoureux d’elle, lui proposa sérieusement de l’épouser. Musette lui avait jeté un grand éclat de rire au nez à cette proposition.

— *Moi, mettre ma liberté en prison dans un contrat de mariage ? Jamais ! dit-elle.*

— *Mais je passe ma vie à trembler de la crainte de vous perdre.*

— *Vous me perdriez bien plus si j’étais votre femme, répondit Musette.* (MURGER 2, p. 295)

²⁷⁹ DUMAS 1, pp. 219 y 220.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 227.

de modo similar en el drama, aunque con un cambio de escenario, haciendo viajar a Prudence a Auteuil, en lugar de a Armand a París²⁸¹. En la ópera el recurso a una forma musical tradicional, a punto de desaparecer en la panoplia verdiana, la *cabaletta*, sirve para enfatizar la importancia de la situación. Alfredo, hasta ahora inconsciente y soñador, parece volverse adulto en ese momento y decide tomar las riendas de una situación que había dejado en manos de la más experimentada Violetta. ¿Cómo prescindir de ese hito en la evolución psicológica de un personaje, por lo demás, poco desarrollado en comparación con su oponente femenino? Por eso el tenor Alfredo Kraus consideraba que no se debía suprimir este pasaje tan exigente y arriesgado, ante el que se arredra la mayoría de los tenores (“*O mio rimorso*”). La música revela un inesperado carácter en Alfredo, sugiere por momentos que está poseído por una pasión oscura (esas coléricas semicorcheas) y prepara su estallido en la fiesta de Flora.

5º. Diálogo entre el padre y ella. La ópera sigue aquí casi al pie de la letra el drama y la novela²⁸². La primera parte de este sensacional dúo aparece dominada por Germont, que describe la inmaculada pureza de su hija casadera con una melodía (“*Pura siccome un angelo*”) que es todo apacibilidad y seguridad, regularidad en el acompañamiento y previsibilidad en la estructura de cada frase. Frente a esta convencionalidad se oponen las breves y apresuradas frases de Violetta (“*Non sapete quale affetto*”), con sus figuras suspirantes, saltos imprevisibles y cambios dinámicos, con un acompañamiento vacilante.

Pero la situación se invierte una vez que Violetta ha decidido aceptar el sacrificio, tras el hábil cambio de estrategia del anciano, que sabe desencadenar su sentimiento de culpa²⁸³. La moral burguesa hace imposibles las aspiraciones de Violetta, que se decide a obedecer sus dictados. Hay entonces en la ópera un momento sublime, “*Dite alla giovine*”, que lo expresa con una sencillez y una belleza dignas de Bellini. Que la joven novia conozca el sacrificio que hace por ella. Su línea de canto es ahora estable y previsible, el acompañamiento tranquilizador, mientras que Germont, que la invita a llorar (“*Piangi*”) muestra, por la música que le corresponde, que es él quien está intensamente conmovido.

²⁸¹ A. III, Escena I.

²⁸² DUMAS 1, pp. 287 y ss.

²⁸³ Violetta sacrifica su deseo ante la autoridad externa, por más que el deseo vaya a persistir y no pueda ocultárselo a su Superyo (FREUD 2, p. 84).

No deja de tener su ironía que un personaje como Germont, tan firmemente asentado en la ‘ciudad terrestre’, construida por el hombre por amor a sí mismo, se permita invocar como supremo argumento la agustiniana ‘ciudad de Dios’. Se atreve a decirle:

*per voi non avran balsamo
i più soavi affetti,
poiché dal ciel non furono
tai nodi benedetti*²⁸⁴

Germont es más humano en la ópera, reacciona como quisiera Verdi que hiciera Barezzi, su propio suegro. A diferencia de la novela, invita a Violetta a llorar (“*No, generosa, vivere*”) y, como si de un dúo amoroso se tratara, retoma la melodía introducida por ella. Habitualmente Verdi suele dar entradas diferentes a los personajes de un dúo salvo que sea de amor (“*Parigi o cara*”)²⁸⁵. “*Il passato, perchè, perchè v’accusa?*”, le hace decir a Germont el libretista Piave, que conocía bien la situación y sentimientos de Verdi y Giuseppina. Parecen palabras dirigidas a esta última.

La música permite alternar la realidad de la conversación, usando un tono coloquial en que Verdi es maestro, con la expresión de las emociones y vacilaciones anímicas de cada uno de los dos personajes (“*Pura siccome un angelo*”, “*Non sapete quale affetto*”)²⁸⁶. El diálogo nunca se interrumpe, pero la música va focalizando alternativamente el ‘adentro’ y el ‘afuera’ de cada personaje, lo subjetivo y lo objetivo.

Cuando en la obra de teatro Marguerite exclama, ante la profecía de su decadencia física: “*Oh! La réalité!*”²⁸⁷, parece una proclamación estética.

6º. “Amami, Alfredo!” Marguerite ya ha tomado la decisión de sacrificarse por Alfredo y su familia y decidido fingir que lo abandona para entregarse a otro hombre más adinerado. Su despedida adquiere un tono trágico cuando le pide que siga amándola:

*(...) de temps en temps elle poussait un cri, se réveillait en sursaut, et après s’être assurée que j’étais bien auprès d’elle, elle me faisait lui jurer de l’aimer toujours.*²⁸⁸

²⁸⁴ A. II.

²⁸⁵ BUDDEN.

²⁸⁶ FONK.

²⁸⁷ A. III, escena IV.

²⁸⁸ DUMAS I, p. 242. La carta de despedida de Marguerite en p. 256.

El drama carece aquí de la potencia de la Ópera. Es muy escueto: “*Et tu m’aimes, tu m’aimes, n’est-ce pas?*”²⁸⁹ No obstante, sería cosa de oírlo a Sarah Bernhardt. En la ópera este momento dramático, que además es culminante de toda la obra, se concentra en la famosa frase, como una explosión. Todo el material musical que rodea esta frase, que podríamos calificar de *verista*, no destaca por su adecuación expresiva al texto, sino por su función compositiva: repetición de un melodismo sofocante, palabras y figuras rítmicas y, a continuación, la brutal interrupción, de una fuerza dramática enorme. Pero no se sacrifican los valores musicales a la pura teatralidad. La fuerza dramática de la situación está en que Violetta participa en el dúo de amor de manera incompleta, porque sabe que la relación con Alfredo está condenada aunque debe ocultárselo.

7º. Insulto y ruptura. En la novela el insulto es por carta. Junto con un billete de 500 francos²⁹⁰ Armand le escribe: “*Vous êtes partie si vite ce matin, que j’ai oublié de vous payer. Voici le prix de votre nuit.*” A continuación ella y él abandonan París, cada uno por su lado²⁹¹.

La música de la última fiesta presenta diferencias con la de la primera: en lugar de los joviales *staccati* del vals oímos ahora unos grupos de semicorcheas que evocan una atmósfera tensa. Las intervenciones de Violetta mientras se desarrolla el juego (tres veces con la misma melodía: “*Pietà, gran Dio*”) marcan un contraste rítmico (mucho más lento, en negras con puntillo) que la música del juego (en corcheas), lo que sugiere lo desbordante, casi incontenible, de su emoción. Se focaliza así de manera imperceptible y llena de naturalidad la mente de Violetta en una escena coral y multitudinaria; por momentos se la aísla y se la reintegra a su contexto.

Tal como indicábamos antes, Verdi no deja que el verismo de la situación domine la forma musical: si en el arranque del *finale* cada uno de los tres protagonistas

²⁸⁹ A. III, escena III.

²⁹⁰ El dinero se asoma constantemente: se había convertido en el centro alrededor del que se movían las relaciones interpersonales y desarrollaba una función cultural importantísima, desvalorizando las relaciones emotivas y revalorizando las relaciones racionales. La cosificación de las relaciones sociales transformaba la mentalidad: “*El dinero sólo implica una relación con todo lo que es universalmente común y solicitado por el cambio de valor y reduce toda calidad y toda individualidad a la pregunta: ¿cuánto?*” (Simmel, *Die Grosstadt*, citado por BETTIN, p. 65). Esta brutal reacción de Armand manifiesta su impotencia ante la presión social que trunca su experiencia amorosa. Efectivamente, con ella sólo castiga a su amante y se castiga a sí mismo.

Quanto? pregunta también Floria Tosca en el A. II de su ópera cuando comprende que no podrá salvar a Mario Cavaradossi más que pagando el precio que quiera Scarpia.

²⁹¹ DUMAS I, pp. 282.4.

expone por separado su situación anímica (asombro y estremecimiento de Germont ante lo que acaba de ver: “*Dov’è il mio figlio?*”; remordimiento obsesivo, como entre dientes, de Alfredo: “*Ohimè, che feci?*”; dignidad y extenuación en Violetta: “*Alfredo, non sai comprendere*”), el concertante toma todos estos materiales y los convierte en una composición musical que, en ese momento deja ya de ser un número ‘psicológico’, en expresión de René Leibowitz,²⁹² es decir: los personajes se suman al discurso musical poniéndose al servicio del conjunto y perdiendo la individualidad con que iniciaron sus respectivas intervenciones.

No aparece el padre en el drama. Sí en la ópera, donde se insiste en el carácter compasivo y agradecido de Germont. Llega a tiempo para ver la terrible ofensa que Alfredo inflige a Violetta y llevárselo entre reproches. Cuánto conviene a Alfredo, incluso por su origen provenzal, este párrafo de *La confession de Claude*:

*Mon être entier répétait: que n’est-tu resté là-bas, en Provence, dans les herbes hautes, sous les larges soleils? Tu avais grandi en honneur, en force. Et, lorsque tu es venu ici chercher la vie et la gloire, que n’est t’es tu gardé contre la boue de la ville? Ne savais-tu pas que l’homme n’a pas deux jeuneusses ni deux amours? Il te fallait vivre jeune, dans le travail et aimer, dans la virginité.*²⁹³

Se parece mucho a las admoniciones de su padre el Acto anterior:

*Di Provenza il mar, il suol
chi dal cor ti cancellò?*

8º. Muerte de ella. En el último Acto de la ópera, tras leer la carta de Germont padre Violetta se contempla en un espejo y comprende que está condenada a muerte (“*Oh, come son mutata!*”²⁹⁴). Se encomienda a Dios en una sentida aria (“*Addio, del passato*”) y escucha, en dramático contraste, los cantos de Carnaval que alegran la calle. Se trata de un ejemplo de música anempática, es decir, indiferente a la acción dramática y muestra la indiferencia del mundo que rodea a la protagonista. Ello a pesar de que la ópera es el género por excelencia de la música empática.

²⁹² LEIBOWITZ, pp. 65 y 73-4: atribuye a Mozart la introducción de este modelo.

²⁹³ ZOLA 2, p. 238.

²⁹⁴ Exactamente como la Hortense de Numa Roumestan:

Tout à coup elle aperçut dans la glace en face d’elle un spectre aux joues creuses, aux épaules étroites ramenées en avant d’n geste frileux. Cela lui ressemblait un peu, mais bien plus à cette princesse d’Anhalt dont sa curiosité apitoyée détaillait, à Arvillard, les tristes symptômes et qui venait de mourir à l’entrée de l’hiver. (DAUDET, p. 289)

También el espejo certifica la condena a muerte de Mimi en las *Scènes de la vie de bohème*:

Ah ! si vous saviez comme je souffre de savoir que je vais mourir ! Rodolphe sait que je suis malade ; il est resté plus d’une heure sans parler, hier, quand il a vu mes bras et mes épaules si maigres ; il ne reconnaissait plus sa Mimi, hélas !... Mon miroir même ne me reconnaît plus. (MURGER 2, p. 375)

El Carnaval es un elemento de color local, realmente el único de la obra, aparte de los valeses, la procesión del *Boeuf Gras*: “*Largo al quadrupede*”. La primera descripción de este festejo data de 1739, pero para entonces era ya un elemento tradicional del Carnaval de París. Tras varias prohibiciones reapareció en 1805 y a lo largo del siglo XIX se estima que salió más de setenta veces. Pero el poder central ha tratado siempre de favorecer la fiesta monárquica o la nacional en detrimento de la fiesta identitaria de la ciudad de París²⁹⁵. De hecho, en el siglo XX cayó en desuso, aunque está siendo rescatada últimamente.



La procesión del *Boeuf Gras* en una ilustración de 1844.

²⁹⁵ Sobre la oposición entre ciudad y Estado propia de la tradición europea, ver MONGIN, pp. 115-8. Para el caso de París, ver HARVEY 2, pp. 299 y ss.

En la novela tan sólo se alude genéricamente a la circunstancia de que es Carnaval (durante la fiesta en casa de Olympe y en las postrimerías de Marguerite). En cuanto al drama, ya vimos que es Año Nuevo. Verdi, dado por otra parte a incluir en sus óperas de ambiente no italiano alguna pieza con este llamado ‘color local’²⁹⁶, parece compensar con la adición de este elemento ‘realista’ otras pérdidas inevitables al verter la historia a la ópera. Puede ser significativo que él y Piave opten por recuperar el Carnaval de la novela (y de la verdadera historia de la Duplessis) en lugar del Año Nuevo del drama. Al fin y al cabo, ¿no es París un carnaval permanentemente? ¿No se queja Violetta de que en realidad está sola consigo misma en aquel “*popoloso deserto*”?²⁹⁷ ¿Que todo es máscara y ficción, y los que parecen sus íntimos la abandonan como si nunca hubiera existido en cuanto la enfermedad la retira de la circulación no más de tres semanas²⁹⁸? ¿No pasa ella misma, que es una cortesana, por una gran dama, como en la *Vie Parisienne* de Offenbach (1866), donde se proclama con descaro que en París no se puede distinguir a una condesa de una prostituta²⁹⁹? Hasta Germont se arrugó ante sus dignos modales cuando la visitó en la villa de Auteuil³⁰⁰. Por algo el Carnaval era entonces la fiesta por excelencia de París.

Redimida Violetta por su sacrificio, perdonada y rehabilitada sobre todo porque se muere, puede a su vez perdonar a la sociedad de la que ha sido víctima³⁰¹. Ella comprende que le habría gustado estar dentro del orden de esa sociedad. Todo vuelve a recomponerse. Si hubo impropiedad en su comportamiento, en su vida de

²⁹⁶ Sirva de ejemplo la petición de algún aire español a Barbieri para su *Don Carlo*, que nuestro músico no satisfizo, ofendido por no haber sido recibido por Verdi en su estancia en Madrid. Verdi se inventó entonces la canción del pañuelo, con esos melismas pseudo-españoles que canta la Princesa de Éboli. También la película de Zeffirelli hispaniza la fiesta del A. III con la espectacular actuación del Ballet Bolshoi, lleno de gitanas y toreros.

²⁹⁷ A. I.

²⁹⁸ DUMAS I, p. 118.

²⁹⁹

*“L’une est une femme à la mode
Assez commode,
Et l’orchestre est pleine de ses amants,
L’autre, ah! l’autre est une comtesse
Et sa noblesse
A plus de cinq ou six cents ans.
Examinez bien leur toilette (...)
Je regardai, même frisure,
Et même allure,*

*Même regard impertinent,
Même hardiesse à tout dire,
Même sourire,
Allant aux mêmes jeunes gens.
Pour choisir ne sachant que faire
Je dis: la grande Dame est là,
C’est justement le contraire.
Mais comment deviner cela!” (A. IV).*

³⁰⁰ *Quai modi!*, se dice Germont cuando Violetta, muy señora, lo pone en su sitio (A. II, Escena 1ª). Dos palabras que equivalen a toda la tirada de la nota precedente.

³⁰¹ PASCUAL.

desafío a la muerte, Marguerite ha vuelto a feminizarse al perdonar al enemigo, para inmolarse por el hombre amado (que a todas luces no lo merece) como cualquier heroína romántica³⁰².

En la ópera sí aparece el padre y la muerte de Violetta tiene lugar en el seno de una verdadera reunión familiar, de una reconciliación de las relaciones humanas más en la línea de Verdi-Strepponi que en la de Dumas. En el drama el final es más emotivo que en la novela, porque Armand aparece para que los amantes puedan reconciliarse, perdonarse y despedirse. En la novela nadie. Termina en una atmósfera de despiadada crueldad, con la moribunda Marguerite abandonada de todos, salvo la fiel Julie Duprat³⁰³.

Como apuntábamos arriba, lo más audaz por su crudeza se reserva para la lectura en privado, para el espacio de la intimidad³⁰⁴. En la función de teatro, a la que se asiste en sociedad, parece imponerse un cierto decoro: las cosas se cuentan de otro modo, los pasajes más sórdidos desaparecen y el final se suaviza. La idealización es mayor en la ópera. Cada discurso tiene su lugar: la novela puede ser, en suma, la más realista, y la ópera es la más romántica.

El final de la ópera es así el más piadoso³⁰⁵. Hay un último dúo de amor, otra vez marcado por la participación ‘incompleta’ de Violetta, que se sabe condenada a muerte: no es verdad que vayan a dejar París y a pasar la vida juntos. Al final del drama y de la ópera Marguerite/Violetta regala un retrato suyo a su amante (“*Prendi, quest’è l’immagine*”): “*C’est mon portrait, du temps que j’étais jolie! Je l’avais fait faire pour toi; garde-le, il aidera ton souvenir plus tard.*” Así la describe Dumas, con la belleza de sus mejores días:

Dans un ovale d’une grâce indescriptible, mettez des yeux noirs surmontés de sourcils d’un arc si pur qu’il semblait peint; voilez ces yeux de grands cils qui, lorsqu’ils s’abaissaient, jetaient de l’ombre sur la teinte rose des joues; tracez un nez fin, droit, spirituel, aux narines un peu ouvertes par une aspiration ardente vers la vie sensuelle; dessinez une bouche régulière, dont les lèvres s’ouvraient gracieusement sur des dents blanches comme du lait, colorez la peau de ce

³⁰² MOIX.

³⁰³ DUMAS 1, pp. 307 y ss.

³⁰⁴ Las consecuencias de la lectura mental, a partir de S. Jerónimo, con su efecto multiplicador de todas las potencias de la inteligencia, frente a la oral y comunitaria, son enormes en el desarrollo científico-tecnológico y, por supuesto, estético (CEREZALES).

³⁰⁵ Alfred Einstein, muy poco complaciente con esta obra, reconoce que Verdi ha purificado el argumento de Dumas “hasta infundirle un toque humano” (EINSTEIN, p. 267).

*velouté qui couvre les pêches qu'aucune main n'a touchées, et vous aurez l'ensemble de cette charmante tête.*³⁰⁶



Retrato de Marie Duplessis por Édouard Vienot, que entonces retrataba al *demi monde* parisino. Texto y pintura reúnen los rasgos de la 'belleza tuberculosa'³⁰⁷, que era también, como veremos, la de la Mimì de *La Bohème*.

Entre todos los niveles de la ficción la novela es la más cruel: parca en descripciones, se ocupa sin embargo de oponer al retrato de antes lo que encuentran al abrir la tumba:

*Les yeux ne faisaient plus que deux trous, les lèvres avaient disparu, et les dents blanches étaient serrées les uns contre les autres. Les longs cheveux noirs et secs étaient collés sur les tempes et voilaient un peu les cavités vertes des joues, et cependant je reconnaissais dans ce visage le visage blanc, rose et joyeux que j'avais vu si souvent.*³⁰⁸

Cuadro sinóptico relacional. Aunque queda para más adelante la película de Zeffirelli, recapitulamos aquí algunas de las diferencias encontradas en los cinco

³⁰⁶ DUMAS 1, pp. 35-6 y 77.

³⁰⁷ CORTEJOSO.

³⁰⁸ DUMAS 1, p. 77. Hay un paralelo interesante en la *Scènes de la vie de bohème*, cuando el escultor Jacques D. obtiene la máscara mortuoria de su amada Francine. Cuando la retira el rostro de la muerta, que había permanecido oculto el largo rato que duraron aquellas manipulaciones parece haber cobrado vida:

Par une étrange particularité, un changement s'était opéré sur le visage de Francine. Le sang, qui n'avait pas eu le temps de se glacer entièrement, réchauffé sans doute par la chaleur du plâtre, avait afflué vers les régions supérieures, et un nuage aux transparences rosées se mêlait graduellement aux blancheurs mates du front et des joues. Les paupières, qui s'étaient soulevées lorsqu'on avait enlevé le moule, laissaient voir l'azur tranquille des yeux, dont le regard paraissait recéler une vague intelligence ; et des lèvres, entr'ouvertes par un sourire commencé, semblait sortir, oubliée dans le dernier adieu, cette dernière parole qu'on entend seulement avec le cœur. (MURGER 2, p. 268)

niveles estudiados, por lo menos en cuanto a los personajes que intervienen, los episodios más importantes escogidos y sus principales lugares:

LA TRAVIATA Cuadro sinóptico relacional	1. NIVEL DE LA REALIDAD		4 NIVELES DE FICCIÓN			
			2. Novela	3. Drama	4. Ópera	5. Película
PERSONAJES	Alphonsine/Marie (Du) Plessis	Giuseppina Strepponi	Marguerite Gautier		Violetta Valéry	
	Alexandre Dumas (hijo)	Giuseppe Verdi	Armand Duval		Alfredo Germont	
		Barezzi	Duval padre		Giorgio Germont	
			Nannine		Annina	
			Olympe		Flora	
			Prudence			
				Nichette, Adèle, Esther, Anaïs y sus amantes		
EPISODIOS						
1. Introducción			<i>flash-back</i>	arranque lineal	<i>flash-back</i>	
2.1ª Fiesta y brindis			Fiesta íntima	Más invitados Gastón brinda	Masiva. Alfredo brinda	
3. Dudas de ella ante la declaración de amor			No se plantean	Expeditiva al principio. Dudas postergadas	Inmediatas y con gran desarrollo	
4. Venta de bienes y resolución de él			Se entera en París por Prudence	Se entera en Auteuil por Prudence	Se entera en Auteuil por Annina. Decisión con <i>cabaletta</i>	Sin <i>cabaletta</i>
5. Diálogo entre el padre y ella			Equivalente			
6. <i>Amami, Alfredo!</i>			reiterado	Escueto	clímax de la obra	
7. Insulto y ruptura	Por carta		Por carta	En la 2ª fiesta sin Duval padre	En la 2ª fiesta con Giorgio Germont	
8. Muerte de ella	Sola en Carnaval		Sola	Con Armand en Año Nuevo	Con Alfredo y Giorgio Germont en Carnaval	
LUGARES						
Barrio	El mismo en realidad y ficción: en torno al Bulevar (teatros, cafés, comercios...) y Campos Elíseos (paseo)					
Casa de ella	b. Madeleine	r. Victoire	r.d'Antin	impreciso		
Casa de él	r. Jouvart	r. Neuve St. Georges	r. Provence	impreciso		
Villa en el campo	St. Germain-en-Laye	Passy	Bougival	Auteuil	impreciso	

La Bohème (1897) de Ruggiero Leoncavallo, con libreto del propio compositor. Se estrenó en el Teatro *La Fenice* de Venecia. Aunque su estreno es un año posterior a la ópera homónima de Puccini, empezaremos por ella para facilitar las cosas, porque se ciñe más a la obra de Murger. En todo caso es muy llamativo cómo tanto una adaptación como la otra logran crear una trama con una linealidad nueva y coherente, en la que consiguen engarzar infinidad de ocurrencias, circunstancias y episodios tomados de aquí y de allá, a veces atribuyendo a unos personajes los de otros o mezclándolos con gran habilidad. Leoncavallo, autor con ambiciones literarias comparables a las de Arrigo Boito e influido por Wagner, se ocupó él mismo de la elaboración del libreto.

La pareja Marcello-Musette (ella conserva el nombre en francés) tiene aquí más protagonismo durante la mayor parte de la obra que la de Rodolfo-Mimì, que

concita toda la atención solo en el Acto final; Mimì tiene el mismo carácter que en la novela, muy parecido por tanto al de Musette; a Schaunard acompaña Eufemia, que, como en la novela, tiene menos importancia que las otras dos chicas; está también Colline, cuya mujer tampoco aparece; sí sale Barbemuche en el primer Acto, e interviene llevando a su pupilo el vizconde a la fiesta del segundo.

Análisis y comparación con la novela y la obra de teatro. Seguiremos la trama de la ópera rastreando en lo posible de dónde escoge el libreto cada elemento y qué hay de original. La reelaboración del argumento es tan compleja, en esta obra como en la de Puccini, que nos obliga a ser bastante más minuciosos que en el caso de *La Traviata*.

La ópera carece de preludio y el primer Acto, como el segundo, se inicia con una breve introducción orquestal de carácter ligero. En el Acto I tiene lugar la cena de Nochebuena de 1837, según la acotación inicial, en el *Café Momus*. Desarrolla por tanto el capítulo XI de las *Scènes*, aunque hay algunas diferencias y muchos elementos tomados de otros capítulos. A diferencia de la novela³⁰⁹, Marcello no conocía a Musette y, cuando se fija en ella, parodia *Les Huguenots*, de Meyerbeer:

(*contempla con posa romantica Musette e poi canticchia parodiando il recitativo di Raul degli "Ugonotti".*)
"Oh, qual beltade s'offre al guardo mio!"

Otra cita paródica de la misma ópera correrá más adelante a cargo de Schaunard, ya en plena bronca a causa de la cuenta que no pueden pagar. En la novela hay unas cuantas referencias musicales, pero no en el capítulo XI³¹⁰. Es muy notable el interés de Leoncavallo por recuperar en su ópera, tan distante en el tiempo, el eco de aquellas músicas que estuvieron de moda. Revela unas ambiciones culturales probablemente fuera del alcance de la mayoría del público de fin de siglo. De hecho, nada parecido intenta Puccini. Además parece concentrar en estas citas musicales la parodia de lo romántico a que tan dados son los bohemios a lo largo de la novela. Aquí la parodia se

³⁰⁹ En la novela ya estaban consolidadas las relaciones: *La veille de Noël, les quatre amis arrivèrent au café accompagnés de leurs épouses*.

La ópera usa ese recurso tan teatral que son las presentaciones (MURGER 2, p. 144).

³¹⁰ En el capítulo VII Marcel y Rodolphe cantan un fragmento de *La Dame Blanche*, de Boildieu. En el capítulo XII Colline canta *Robert le Diable*, de Meyerbeer. En el XIV el narrador cita *Les Huguenots* de Meyerbeer para describir el arrobamiento de Rodolphe ante Séraphine. En el XVI cantan el coro "À table", de la misma ópera. Y en el XXI se dice del pichón que se van a comer que canta la "Romanza del sauce" del *Otello* de Rossini. Mucho Meyerbeer, algo de Boildieu y algo de Rossini, todo ópera, una significativa ilustración del ambiente musical parisino de los años 30 y primeros 40.

limitará a los dos primeros Actos, de ambiente multitudinario, en los que los bohemios ofrecen a los demás y a sí mismos su imagen alegre, libre y juvenil. Los Actos III y IV tendrán un carácter muy diferente, en el interior de sus buhardillas: allá veremos el lado sórdido, las dificultades económicas, el hambre y el frío, las discusiones acres, los golpes, la ruptura de las parejas, la enfermedad y la muerte... Como en Zola:

*Mais savez-vous combien est laide une vraie mansarde? Savez-vous comme on a froid lorsqu'on est seul, sans fleurs, sans blancs rideaux où reposer les yeux? Le jour et la gaieté passent sans entrer, n'osant s'aventurer dans cette ombre et dans ce silence.*³¹¹



Octave Tassaert retrató en varias ocasiones este tipo de espacios y sus pobres habitantes. En esta versión lacrimógena, de 1852 pero todavía en la estela de Greuze, no falta de nada: la madre prematuramente envejecida, que reza a la Virgen, y la hija tísica, abandonadas de todos, el pañuelo ensangrentado, la desnudez de la buhardilla, cuya ventana se abre a tejados y chimeneas. Los pintores realistas repudiarán este melodramatismo, marcando así la principal diferencia con las óperas que estudiamos.

³¹¹ ZOLA 2, pp. 22-3.

La parodia de lo romántico no está solo en las grandilocuentes expresiones de la ópera histórica, sino en otras ocurrencias e improvisaciones muy teatrales, como veremos al final del Acto en la partida de billar. Un ejemplo:

EUFEMIA (con sentimento esagerato gettandosi fra le braccia di Schaunard)
Alessandro!
SCHAUNARD (con posa romantica)
Eufemia! Subía! Non commoviamoci!...

Pero la parodia del romanticismo está en la propia obra, en la intención del autor, de Murger. ¿Qué son sino parodias del romanticismo los productos de nuestros bohemios? El drama de Rodolphe, *Le Vengeur*, que se cita en el Acto II de esta ópera, cuyo título sugiere un ‘bello tenebroso’³¹²; y el de Barbemuche, *Don Lopez ou la fatalité*, que remite a nuestro *Don Álvaro* (además uno de los protagonistas se llama así)³¹³; o la tragedia que parodia Rodolphe³¹⁴; y si atendemos a la pintura, el gran cuadro de Marcello, que va cambiando de título pero siempre es una escena histórica³¹⁵, amén de otros que han de halagar el gusto romántico, como éste, que parece el escenario de un melodrama:

*- Et moi, dit Marcel, j'irai vendre un Manoir abandonné, au vieux Médicis. ça fera cinq francs aussi. Si j'ai assez de temps pour mettre trois tourelles et un moulin, ça ira peut-être à dix francs, et nous aurons notre budget.*³¹⁶

Como suele ocurrirles, los amigos están sin dinero y esperan que quizá Colline haya conseguido algo:

COLLINE (dalla scala)
Eureka! Son qua!
I TRE AMICI
Ebben?

COLLINE (con entusiasmo)
Straordinario!... Stupendo!
Senza pari!
Trovato ho un dizionario cinese dei più rari.

³¹² En el capítulo VII encontramos que Rodolphe escribía también artículos de costumbres, como nuestro Larra. Está revisando los gastos en su libro de cuentas:

Du 29. Tiens, on n'a pas marqué le 29 ; la dépense est remplacée par un commencement d'article de mœurs (p. 104).

Una vez más. El retrato moral de París, y no el topográfico.

³¹³ Cap. XII. Dos citas del *Don Lopez* en pp. 166 y 168.

³¹⁴ Rodolphe, obligado a escribir un manual para fumistas, fantasea :

Si nous faisons une tragédie, ce serait ici le moment de faire apparaître le confident. Il s'appellerait Nouredin ou Osman, et d'un air à la fois discret et protecteur il s'avancerait auprès de notre héros, et lui tirerait adroitement les vers du nez à l'aide de ceux-ci :

Quel funeste chagrin vous occupe, seigneur,

À votre auguste front, pourquoi cette pâleur ?

Allah se montre-t-il à vos desseins contraire ? (p. 65)

³¹⁵ Schaunard se dice discípulo de Horace Vernet (1789-1863), pintor de marinas, caballos y escenas militares y pintorescas en p. 48.

³¹⁶ P. 77.

(cercando nelle lunghe falde dell'abito mentre parla e tirando fuori dei libri)

Aparece aquí un elemento característico y muy teatral del impenitente bibliófilo: el abrigo de insondables bolsillos, la famosísima *vecchia zimarra* de Puccini (acaso el modelo del abrigo de Harpo Marx) que está tomado tal cual de la novela³¹⁷.

Los asistentes a la cena van llegando y se presentan ante el público e, innecesaria y paródicamente, entre ellos, aunque la única ‘nueva’ es Musette. El vuelo melódico de la frase con la que Marcello anuncia que va a venir (“*Verrà compagna a una vezzosa damina*”) preludia el idilio que se va a iniciar en este mismo Acto. Hay que precisar que en esta ópera Marcello es el tenor, y no Rodolfo. Schaunard presenta a Colline y la tesitura de su frase desciende a lo cavernoso en la palabra *filosofo*. Significativamente, Leoncavallo y Puccini coinciden en dar al filósofo la voz más grave³¹⁸. Sigue con las presentaciones y, respecto a Rodolfo, alude a una excursión romántica que hizo con Mimì:

*Mimì sposò fra gli alberi del bosco di Meudon,
E benedivali il curato dei passerì!*

Los pájaros bendijeron esta unión que no ha sido registrada en la alcaldía. La referencia a Meudon la encontramos en el capítulo XXII, en el poema compuesto por el propio Rodolfo³¹⁹. Sigue Schaunard presentando esta vez a Marcello y habla de su famoso cuadro, seis veces rechazado³²⁰ a pesar de sus cambios de nombre; estos hechos

³¹⁷ ¿Tenía un abrigo o dos? Tal vez estemos ante una de esas imprecisiones propias de la estructura de folletín:

Le peu d'argent qu'il gagnait à courir ainsi le cachet, Colline le dépensait en achats de bouquins. Son paletot noisette était connu de tous les étagistes du quai, depuis le pont de la Concorde jusqu'au pont Saint-Michel. (p. 25)

D'abord cet habit était complètement bleu, et c'était par habitude que Colline disait mon habit noir. (p. 80)

³¹⁸ Como hemos visto antes, la tradición de la ópera atribuye esta voz al viejo y al sabio, que normalmente son la misma cosa: muchas veces es la voz del sacerdote.

³¹⁹ *Sol, do, do, si, si, la. — Point cet air, je t'en prie,*

Nous l'avons, l'an dernier, ensemble répété

Avec des allemands qui chantaient leur patrie

Dans les bois de Meudon, par une nuit d'été (p. 355).

³²⁰ El famoso Salón anual databa de tiempos de Colbert, y a él concurrían los mejores pintores con la esperanza de ver seleccionadas y expuestas sus obras. Las que resultaban premiadas eran, como no, adquiridas por el Estado. Ante las protestas por la política de la Academia de Bellas Artes, un nuevo Salón, el de rechazados, fue abierto por Napoleón III, lo que permitió que muchas producciones que no se acomodaban al estilo ‘oficial’ pudieran, por lo menos, ser exhibidas en público. Otros salones fueron surgiendo, organizados por asociaciones de artistas, para ayudar a poner en circulación la pintura no ‘académica’, realista, simbolista, impresionista...

se cuentan en el capítulo XVI³²¹. Mimì es quien presenta a Musette, a quien los demás todavía no conocen. No es así en la novela. Este es el retrato que hace:

*Musette s'varia sulla bocca viva
le canzonette belle³²²:*

*Rompe la voce come da sorgiva per mille
fontanelle.*

*Canta i vent'anni e al fresco tintinnire
il piè muove a la danza;
la scorge Amor dall'ultimo gioire
alla nuova speranza.*

*Brilla ne l'ombra dei suoi lunghi cigli un riso
civettuolo;*

*e i desideri con aperti artigli levanle in torno
il volo!*

Levanle intorno il volo!

Ah! Ella consente,

Nega e rinnamora come le parli il core:

Non vezzi ed ori seguita:

Ella adora un tesoro, un tesoro: l'amor!

Con una melodía seductora, muy próxima a la música de *café-concert*, que como sabemos Leoncavallo conoce bien, la voz de la soprano es un oasis de frescura después de tanto rato de predominio del *parlato* de las voces masculinas, especialmente del barítono. Estas cualidades tan propias de las compañeras de los bohemios (alegre, auténtica y libre) bien pudieran aplicarse a la propia Mimì, en esta obra como en la novela de origen. El retrato de Musette está desarrollado sobre todo en los capítulos VI³²³ y XIX³²⁴ de la novela, donde encontramos los paralelos más explícitos.

Cuando se trata de elegir el vino las muchachas lo tienen claro: champán. En cambio Schaunard preferiría un buen tinto. En la novela la elección provoca la protesta de Schaunard³²⁵. Esta diferencia de gustos se desarrolla más adelante en el capítulo XIX, a partir de un curioso pasaje de misoginia de Marcel. En la adaptación teatral se repiten textualmente algunas expresiones³²⁶. Hay que recordar también en

Hay una llamativa falta de coincidencia desde mediados del siglo XIX entre lo que triunfó en el Salón oficial y lo que estudiamos hoy en la Historia del Arte. Las vanguardias crucificaron a los Bouguereau y hoy son sólo una curiosidad. Los rechazados, los Courbet, los han suplantado.

³²¹ Pp. 220 y ss.

³²² Es el personaje cantarín por excelencia. De hecho en la novela dice deber a ello este apodo (gaita) : (...) *c'est lui qui m'a donné le nom de Musette, à cause de mes chansons*. (p. 292). Precisamente por entonces empezaron a proliferar unos bailes populares en París llamados *bals musettes*, vinculados a los inmigrantes auverneses, que traían sus gaitas, e italianos.

Haro Tecglen cree en cambio que el nombre es un homenaje al autor de *Mimi Pinson* (HARO, p. 7), aunque conocemos un desnudo fotográfico de una '*Musette amie de Murger*', de Nadar.

³²³ En p. 84 se resume su ascenso por los mismos peldaños que Marguerite Gautier.

³²⁴ — *Vous savez bien que je ne fais rien comme les autres, répliqua Musette*. (p. 291)

En efecto, es capaz de arriesgarse a perder a su rico protector por no privarse de ir a ver al pobre Marcel.

³²⁵ P. 146.

³²⁶ P. 286. En la adaptación teatral :

MARCEL

*Royal champenois... je le reconnais à son casque
d'argent... Passez au large, ce n'est pas du vin !*

RODOLPHE

(étonné)

Qu'est-ce que c'est donc ?

MARCEL

Du cidre élégant.

SCHAUNARD

Du coco épileptique. (A. I, Esc. 10ª)

honor a Mimi su preferencia por el Borgoña, concretamente el tinto de Beaune³²⁷. A Colline lo presentan humorísticamente como filósofo platónico, lo que, una vez explicado, resulta ridículo a las chicas:

MARCELLO

Filosofo platonico!

TUTTI INSIEME

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

MIMÌ

Che vuol dire? Che vuol dire?

MUSETTE (*sorridendo*)

Platonico è l'amante che non ha tanto ardire

da baciare la sua donna, qui, su la bocca, mai!

Io n'ebbi un sol volta; due ore e lo piantai!

MIMÌ (*ridendo*)

Oh, lo stupido amore! Oh, lo stupido amore!

La misma conversación tiene lugar en el capítulo XII, en el que se formaliza el ingreso de Barbemuche, y a él se atribuye el tal platonismo. En la adaptación teatral el amor platónico se compara con echar agua al vino³²⁸. Mimì no sabe qué es platónico. No es la única vez en que la diferencia de nivel cultural entre los bohemios y sus amigas se pone de manifiesto. Más adelante será Eufemia la que no entienda el término 'bicéfalo'. Aunque aquí es Musette la que aclara la cuestión, en la novela suele ser Colline, bastante pedante, quien ejerce de diccionario. La incultura de Louise será el principal motivo para que Rodolphe se canse de ella en el Capítulo III³²⁹.

Musette canta, en la ópera, que no en la novela, la canción de Mimi Pinson, de la obra homónima (1845) de Alfred de Musset³³⁰:

*Mimì Pinson la biondinetta,
Che corteggiar ciascuno vuol,
La biondinetta, la biondinetta,
Che corteggiare ciascuno vuol...*

*Un gonellino, una cuffietta,
Landeriretta, landeriretta,
Landeriretta possiede sol.*

La canción tiene un aire popular, como de una música real otra vez, que existiera fuera de la obra de Leoncavallo y formara parte de la 'verdad' del ambiente que aquí se evoca. A Mimi Pinson y a Bernerette³³¹, con los que se identifican estas muchachas se

³²⁷ Pp. 146-7.

³²⁸ A. I, Esc. 10ª.

³²⁹ Pp. 60 y ss.

³³⁰

*Mimi Pinson est une blonde,
Une blonde que l'on connaît.
Elle n'a qu'une robe au monde,
Landerirette!
Et qu'un bonnet.*

*Le Grand Turc en a davantage,
Dieu voulut de cette façon
La rendre sage,
On ne peut la mettre en gage
La robe de Mimi Pinson. (etc)*

³³¹ De *Frédéric et Bernerette*, novela del mismo autor, del año 1838.

alude en otro contexto, en el capítulo VI³³². El rescatar esa canción demuestra, como en el caso de la música de Meyerbeer y la parodia de Rossini del Acto II, un interés por enriquecer las fuentes de la obra más allá de la mera adaptación de la novela. Curiosamente, cuando Leoncavallo constató que, a pesar de la buena acogida inicial de su *Bohème*, pronto empezaba a quedar oscurecida por la de Puccini, la modificó y reestrenó con el título de *Mimi Pinson*³³³, sin conseguir con ello sacarla del olvido.

Schaunard llora cómicamente por la cebolla: Leoncavallo retoma aquí una gracia de otro momento bien distinto, cuando Rodophe consigue pasar su primera noche con Juliette en el capítulo XXI: aparentemente lloran la próxima muerte del pichón que se van a comer pero la verdadera causa de sus lágrimas es la cebolla que están picando. Otra gracia que se trae de diferente contexto es la del conejo de dos cabezas que descubre Colline:

COLLINE (guardando nel piatto)
Che diamine! Il coniglio ha due teste!
SCHAUNARD (strappandoli il piatto)
A me il fenomeno!
Oh, sorpresa! Bicefalo!
EUFEMIA
Bi... che?

En efecto, cuando en el Capítulo I Colline y Schaunard traban relación en una casa de comidas en que comparten el último plato que quedaba de conejo, resulta incluir dos cabezas. La gracia, fuera de contexto, no la tiene, a menos que Leoncavallo pretenda un guiño al espectador, conocedor del pasaje.

El idilio de Marcello y Musette, que se acaban de conocer, arranca cuando la música retoma la efusividad de la primera frase de Marcello (“*O Musette, o gioconda sorridente!*”), citada más arriba, y desemboca rápidamente en un bellissimo concertante en el que entran también Colline y Mimì, que lógicamente hablan de otra cosa. Es el sonido de la felicidad, un punto culminante de la primera mitad de la obra, caracterizada por la alegría. Cuando acaban de cenar lo propio es ir a bailar: “*Al ballo, su spicciamoci. A Mabile! A Mabile!*” Se trata del mismo baile al que acude Rodolphe en el Capítulo XIV.

³³² *Ô Mademoiselle Musette ! Vous qui êtes la sœur de Bernerette et de Mimi Pinson ! Il faudrait la plume d'Alfred de Musset pour raconter dignement votre insouciance et vagabonde course dans les sentiers fleuris de la jeunesse (...).* (p. 86)

Es interesante este entrecruzarse de personajes y autores literarios : Musset fue uno de los amantes conocidos de la Duplessis.

³³³ Palermo, Teatro Massimo, 1913.

Cuando llega la hora de pagar es Schaunard el encargado de parlamentar con el dueño. Parece sobreentenderse que es el cabecilla del cenáculo. No es así en la novela, donde este papel se atribuye a Colline³³⁴. Rodolfo le dice a Marcello, con un canto sincopado de efecto cómico, recurso de la ópera bufa todavía usado por Donizetti:

*Senti, Marcello! Occorre che Schaunard
scenda a parlamentare col padrone.
Altro che ballo! Guarda l'addizione...
Trentun franchi e sessanta!*

En la novela, en cambio, se juegan entre ellos este delicado cometido y, precisamente, le toca a Schaunard, el menos diplomático de todos³³⁵. Gaudenzio, el dueño del *Momus*, da el tratamiento de profesor al providencial Barbemuche; sólo en el capítulo siguiente al de la cena del *Momus*, el XII, nos enteramos en la novela de que Barbemuche es el preceptor de un aristócrata³³⁶. Ante las protestas de los bohemios Barbemuche insiste en pagar, ya que así ha tenido el privilegio de conocerlos:

*Signori, perdonate:
Vi paga il conto un vero amico degli artista;
Ed è per me una festa afferrar
Per conoscervi un'occasione: questa.*

Estas palabras las pronuncia con su voz grave (la que corresponde a un personaje maduro y sabio), muy pomposamente, con la línea y la solemnidad de un Sarastro, en contraste con las protestas que siguen de Marcello, Schaunard y Rodolfo, que oponen un canto *concitato* típicamente verdiano, evidentemente paródico, para acabar cediendo con fingida seriedad, esta vez *a capella*.

Cuando empieza la partida de billar Marcello reemprende el coqueteo con Musette. Quisiera ser Plutón para colmarla de riquezas, un diálogo que está tomado del capítulo VI, entre los mismos personajes. Marcello bromea con la altura de su buhardilla, un motivo recurrente a lo largo de las *Scènes*:

*Oh, la soffitta mia é così presso al ciel
che vi parrà tornar d'onde veniste,
oh vagga iddia!*

En la novela podemos encontrar numerosas alusiones a menudo humorísticas, a esta condena a las alturas, en los capítulos I, IV, VI, IX, XIII y XVIII.

³³⁴ P. 143.

³³⁵ P. 149.

³³⁶ Colline, que presenta al candidato a bohemio, declara: — *Sa condition est honorable, il est professeur de toutes sortes de choses au sein d'une riche famille. Il s'appelle Carolus Barbemuche, mange ses revenus dans des habitudes de luxe et loge rue Royale, dans un hôtel* (p. 159).

Tanto es así que éste es uno de los tópicos más famosos de la bohemia. Incansable, Marcello ofrece pintarle un retrato, episodio que encontramos en el capítulo VI. Todo este dúo está escrito con un lirismo fácil y simpático que recuerda la opereta vienesa, y en él se intercalan cómicamente los comentarios de Schaunard y Gaudenzio sobre la partida de billar. La ópera, por su capacidad para hacer hablar a varios personajes a la vez y para que se entrecrucen los diálogos, permite efectos cómicos que se perderían si se contaran en una novela:

<i>MARCELLO</i>	<i>SCHAUNARD (gridando i suoi punti)</i>
<i>Allor voi dubitate, dunque, ch'io sappia</i>	<i>Quarantacinque!</i>
<i>amar?</i>	<i>MUSETTE</i>
<i>GAUDENZIO (deridendo Barbemuche)</i>	<i>Il ciel risponde!</i>
<i>Non sa giocare!</i>	<i>MARCELLO</i>
<i>MUSETTE</i>	<i>Io vi dimostro che il cielo sbaglia.</i>
<i>Quanti minuti, al solito, resiste l'amor</i>	<i>All'orecchio vo'dirvelo pian piano.</i>
<i>vostro?</i>	

De hecho la escena de la partida se prolonga para que podamos asistir a los avances de Marcello lo que, evidentemente, no ocurre en la cena de Nochebuena de la novela. Cuando gana Schaunard (y ya sabemos que Barbemuche se ha dejado) parece que se haya librado toda una batalla. Así lo indican las fanfarrias y la percusión desde el foso: nuevamente el elemento paródico con que empezábamos el recorrido por este Acto: en este caso le toca al patriotismo, un valor del que habremos de ocuparnos más adelante, y de forma muy sugerente parece identificarse la bohemia con una patria, incluso con dimensiones territoriales, como ocurre en la adaptación teatral³³⁷. En el Acto siguiente veremos además que tiene su propio himno ‘nacional’.

En el Acto II tiene lugar la fiesta en el patio de vecindad. Corresponde al capítulo VI de la novela. Cuanto ocurre en este capítulo debe ser cronológicamente anterior al capítulo IX, no por la numeración, que ya sabemos que no sigue ese orden, sino porque es entonces cuando Marcello inicia su relación con Musette, ya consolidada en la novela en la Nochebuena del *Momus*. En cambio todavía no aparece Barbemuche ni su discípulo, el vizcondesito, porque el preceptor no había ingresado en el grupo. Ambos están presentes, en cambio, en este Acto. El Acto se alarga en los preparativos, que no están descritos en la novela. Empieza Durand, el portero, contando lo del

³³⁷ *La Bohème, bornée au Nord par l'espérance, le travail et la gaieté; au Sud, par la nécessité et le courage; à l'Ouest et à l'Est, par la calomnie et l'Hôtel-Dieu...* (A. I, Esc. 8ª.)

Y más adelante anuncia Rodolphe :

La salle à manger, c'est ici ; dans un instant nous serons servis, et nous boirons à la Bohème, ma future patrie! (A. I, Esc. 10ª)

desahucio de Musette, y alude al amante hartado, *il banchiere Alexis*, de quien sabemos por el capítulo XV³³⁸. Algunos personajes secundarios, un funcionario, un farmacéutico y sus familias, que no se nombran en la novela, van pasando sucesivamente: se representa cómicamente el contraste entre la burguesía y la bohemia. Hemos de imaginar la escala social superpuesta en los distintos pisos del edificio. Mientras los bohemios ordenan los muebles para la recepción y crean ambiente con su aspecto y comentarios:

L'IMPIEGATO E LA VECCHIA

Che storia! Che costumi!

DURAND

Eh! Son le lotte di certa gente!

Basta, vi saluto. Buona notte, signori!

(Intanto entra dal portone la famiglia di uno speciale marito, moglie e due figli. Tutti si fermano stupiditi osservando)

(Intanto entra il signore del primo piano, vecchio capo d'ufficio in ritiro, elegante e ben messo. Questi, scorta Musette, saluta caricatamente e si ferma non potendo passare a causa del tappeto che stanno per metere.)

SCHAUNARD (al signore, tenendo rialzato il lembo del tappeto)

Passi.

IL SIGNORE (con esagerata cortesia)

Oh! Le pare? Faccia!

SCHAUNARD

Dopo lei!

SCHAUNARD

IL SIGNORE

Dopo lei!

Insisto, non le spiaccia!

IL SIGNORE

Giammai!

(inchinandosi)

(Schaunard inchinandosi senza lasciare il tappeto.)

Giacchè consente!

SCHAUNARD

Giacchè lo vuole!

(Il signore avanza il piede; Schaunard che avea disposto a mezzo il tappeto lo tira per lasciarlo passare, ed il signore cade. Rodolfo e Schaunard lo rialzano prontamente.)

RODOLFO E SCHAUNARD

S'è fatto male?

IL SIGNORE

No... mille grazie, niente!

(Il signore si allontana zoppicando)

Visto que su amante, Musette, ha perdido el protector y con él su alojamiento y medios de vida, Marcello le propone que vaya a vivir con él a su buhardilla. Vuelve a aludir humorísticamente a su altura: “*Io no ho che una povera stanzetta fra i comignoli e'l ciel e a voi la cedo.*” Inicia con esta frase una de las raras arias de la obra, sentimental y con la proverbial efusividad italiana. El dúo que sigue mantiene el carácter serio y sincero, anuncio de lo que viene en los dos Actos siguientes. Solo que todavía reina la felicidad. La fecha es el 15 de abril, una fecha fatídica para los pobres deudores. El tono serio en la expresión y la música se mantiene todavía, y las dificultades que se anuncian nos preparan para los Actos III y IV: sobre estos días de vencimiento se habla en el arranque del capítulo X y al principio del A. II de la adaptación teatral³³⁹. Por otra parte se hace coincidir el desahucio de Schaunard

³³⁸P. 215.

³³⁹ Esc. 2ª. Dice Rodolphe :

con el de Musette. En la novela sabemos que se desahucia a Schaunard ya en el Capítulo I.

Schaunard, que tiene en esta ópera un protagonismo del que carece en la de Puccini, es quien propone que, a pesar del desahucio se dé la fiesta, aprovechando que los muebles están todavía en el patio y que hay sitio suficiente. La escritura musical vuelve a ser juguetona y paródica e indica que, lógicamente, volvemos al mundo carnavalesco que ha de reinar durante todo el resto del Acto. El capítulo VI de la novela atribuye al genio vivo y poco convencional de Musetta la idea del célebre sarao³⁴⁰. También en la adaptación teatral, una vez que Marcel y Musette comprueban que se ha esfumado el capital de que creían disponer, mantienen por encima de todo la fiesta convocada³⁴¹. Es proverbial la deportividad con que los personajes de Murger aceptan estos repentinos reveses de fortuna. En el fondo parecen poseídos de una insatisfacción baudeleriana que los lleva a ser desprendidos³⁴². Sartre, en su estudio sobre Baudelaire, insiste en esta insatisfacción del hombre moderno al que nada puede contentar³⁴³.

Rodolfo se presenta con dinero porque ha conseguido vender su drama *Le Vengeur*, y el tintineo de las monedas que deja caer en el suelo se apodera de la partitura: en efecto, aunque asistimos a la quema de una copia del drama en el capítulo IX, en el capítulo IV Sidonie, la vecina de abajo, cumple su promesa y consigue que la obra sea representada. Cuando acaban los preparativos, y antes de que empiecen a llegar los invitados, Musette, Marcello, Rodolfo y Schaunard cantan, como si fuera un *Finale*, un cuarteto que, a semejanza del *Falstaff* verdiano³⁴⁴, rememora la vieja polifonía antigua.

Como anunciábamos, entre los invitados aparecen Barbemuche y su discípulo, el vizconde. Esta aparición de Barbemuche da un poco de continuidad al personaje, lo que no ocurre en la novela, ayuda a trabar la acción y permite introducir al vizconde. Esto es importante porque, si a Musette no le hace gracia el joven, con Mimì

C'est le 15... Le cap des tempêtes si difficile à doubler... jour néfaste qui commence par une pluie de billets et se termine par une glêle de protêts. Dies irae !...

Precisamente así se titula el Capítulo X de la novela : « *Le cap des tempêtes* ».

³⁴⁰ P. 88.

³⁴¹ MARCEL

Allons, la situation se dessine; le tapissier n'aura pas d'à-compte, mais il faut donner notre fête superbe. (A. III, Esc. 4ª)

³⁴² En la novela Musette raciona así cuando echa una última mirada sobre su elegante piso:

Ah bah ! ajouta-t-elle en parcourant son appartement du regard, je m'ennuyais ici, moi ; et puis le mobilier était vieux. Voilà près de six mois que je l'avais ! (p. 89)

³⁴³ SARTRE, p. 90.

³⁴⁴ El número final : « *Tutto nel mondo è burla* ». Hay que recordar que *Falstaff*, del viejo Verdi, prácticamente se acababa de estrenar (1893) y constituía el modelo más avanzado de la ópera italiana.

es distinto, como se ve al final del Acto. Schaunard monta una escena de celos con Eufemia:

SCHAUNARD
Eufemia, si va male!
Ier nelle vostre tasche
trovai d'un caporale
dei zappator l'effigie!
È la seconda volta!
EUFEMIA (tremante)
Alessandro!... Tu dubiti!

SCHAUNARD
Che dubbio se v'ho colta!
Dovrò qualche consiglio
darvi col mio bastone.
Badate dunque al terzo
Vi frutti la lezione!
.



A Constantin Guys dedica Baudelaire sus reflexiones sobre el pintor de la vida moderna. Este pintor es paradigma de la representación rápida, en sus trazos esenciales, de lo más interesante y fugitivo de la vida ciudadana, una pintura selectiva, prácticamente de memoria, que no deja escapar la realidad por entretenerse en su copia minuciosa y rutinaria. La griseta que está de espaldas “*sgonella e scopre la caviglia con un far promettente e lusinghiero*”, tal como dice Rodolfo de Mimì en la otra *Bohème*³⁴⁵.

No aparecen amores con soldados en la novela. Esta idea está tomada de la adaptación teatral. En la novela el único contacto con militares lo tiene Marcel cuando, en un golpe de suerte, recibe el encargo de 18 granaderos del cuartel del Ave María de otros tantos retratos³⁴⁶. Los celos se atribuyen en la novela sobre todo a Marcello y a Rodolfo³⁴⁷, en

³⁴⁵ A. III.

³⁴⁶ Cap. XVII.

³⁴⁷ — *Et de son côté, Marcel est empoigné par Musette. Il l'adore à trente-six carats, comme dirait cet intrigant de Colline.*

varios capítulos. Respecto a los bastonazos, los encontramos en el capítulo XV³⁴⁸ y en la adaptación teatral³⁴⁹. Entre los invitados acuden los asiduos del *Odéon*:

DURAND (anunciando)
Società del pilastra dell'Odéon!
MARCELLO
Entrate!
(Una frotta di boemi e studenti entrano trovando in cortile Musette e gli altri.
Arrivano parte soli parte accompagnati da "grisettes e lorettes".)

La propia novela hace explícito en el capítulo XV que el *Odéon*, el gran teatro del Barrio Latino, no era el más elegante³⁵⁰. En efecto, durante aquellos años tuvo muchas dificultades y hubo de abaratar sus precios para atraer al público. La entrada de estos bohemios y estudiantes proporciona la ocasión para un brillantísimo arranque del coro que, en lo que queda de Acto, va a tener un gran protagonismo. También está entre los asistentes una curiosa sociedad:

DURAND (anunciando)
Membri del circolo dei bevitori d'acqua con le Dame.
(Una frotta di giovani e donzelle sopraggiungono scambi di saluti, gran movimento.)

A estos bebedores de agua pertenecía un personaje de la novela, el escultor Jacques D., hasta que fue expulsado. Todo esto se cuenta en el capítulo XVIII³⁵¹. Murger publicó más tarde una novela con ese título (*Les Buveurs d'eau*³⁵²) como continuación de las *Scènes*.

— *Pauvre garçon ! dit Mimi, lui qui est si jaloux !*

— *C'est vrai, dit Rodolphe, lui et moi nous sommes élèves d'Othello.* (p. 211)

³⁴⁸ *Schaunard ouvrit la marche. Un jour, il s'aperçut que Phémie, Teinturière, avait un genou mieux fait que l'autre ; et comme, en fait de plastique, il était d'un purisme austère, il renvoya Phémie, lui donnant pour souvenir la canne avec laquelle il lui faisait de si fréquentes observations. Puis il retourna demeurer chez un parent qui lui offrait un logement gratis* (p. 213).

³⁴⁹ La causa está en la afición de Phémie a los soldados: A. I, Esc. 9ª y A. III, Esc. 4ª.

Baudelaire lo dice de forma muy descarnada en "La femme sauvage" de *Le Spleen de Paris*:

"Ce monstre est un de ces animaux qu'on appelle généralement "mon ange!", c'est-à-dire une femme. L'autre monstre, celui qui crie à tue-tête, un bâton à la tête, est un mari (...). Tels sont les moeurs conjugales de ces deux descendants d'Ève et d'Adam, ces oeuvres de vos mains, ô mon Dieu! (BAUDELAIRE, p. 154)

³⁵⁰ Dice Musette :

Je suis restée pendant six mois avec un homme qui me nourrissait de salade et de soupe sans beurre, qui m'habillait avec une robe d'indienne et me menait beaucoup à l'Odéon, parce qu'il n'était pas riche.

³⁵¹ *Jacques faisait partie d'une société appelée les Buveurs d'eau, et qui paraissait avoir été fondée en vue d'imiter le fameux cénacle de la rue des quatre-vents, dont il est question dans le beau roman du Grand Homme de province* (p. 272). Otra vez se entrecruzan obras literarias : se refiere a Lucien Chardon, de la novela de Balzac *Un grand homme de province à Paris*, aparecida en 1839.

³⁵² MURGER 1. Bebedores de agua cuando carecían de dinero para vino. Esta sociedad de bohemios apareció en 1841 y sus fundadores se reunían en una buhardilla de la calle *Tour d'Auvergne* que miraba a Montmartre. Una vez más la parodia, en este caso del incipiente asociacionismo obrero.

La Bohème de Leoncavallo contiene un himno de la Bohemia, como *Bohemios* de Vives, himno que falta en la de Puccini, como veremos:

<i>CORO (L'inno della Bohème)</i>	<i>Cogliamo lesti la carezza che si deve inebriar,</i>
<i>Dei vent'anni fra l'ebbrezza l'avvenir,</i>	<i>cogliamo lesti la carezza, su cogliam!</i>
<i>l'avvenire un sogno, un sogno appare.</i>	<i>Su, cogliam la carezza lesti,</i>
<i>Vola, vola, via la giovinezza.</i>	<i>vola, vola via la giovinezza,</i>
<i>Vogliam, vogliam viver ed amare.</i>	<i>vogliam, vogliam viver ed amare!</i>
<i>(Schaunard suona furiosamente il ritornello.</i>	<i>Mai non ebber le donzelle dai noi doni in</i>
<i>Poi si alza e dà l'entrata gridando a</i>	<i>geme ed ôr,</i>
<i>squarciola: "Donne sole".)</i>	<i>Pure a noi vengon le belle...</i>
<i>Ride amor; ai cari assalti piegan vinte le</i>	<i>Via, da chi spende tesor.</i>
<i>beltà,</i>	<i>Pur le belle vengon a noi!</i>
<i>squillan gloriosi ed alti gl'inni della breve</i>	<i>(etc.)</i>
<i>età!</i>	

Una página que corresponde a la tendencia de Leoncavallo a las proclamas estéticas, manifiesta también en su famoso Prólogo de *I Pagliacci*. El himno no aparece como tal en la novela pero amalgama el credo disperso por toda ella, especialmente desarrollado en el prólogo³⁵³ y en los capítulos III³⁵⁴, XV³⁵⁵ y XIX³⁵⁶. El himno, por último, acaba de completar por sí mismo la identificación de bohemia y patria. Juventud, ilusión, vitalismo, amor, ideales, desprendimiento... En realidad es un programa que tiene casi todo en común con el utopismo wagneriano que trataremos más adelante. Arnoldo Liberman ha analizado la dimensión utópica de la bohemia, con su desprecio del dinero y de la respetabilidad burguesa, moral antiutilitaria, inclinación a la aventura y al exceso, culto a la libertad y convivencia desordenada, que se opone justamente a la moderación y virtud de la conducta burguesa, y a su racionalidad productiva. Llama a los bohemios oportunamente “vagabundos de la modernidad”³⁵⁷.

³⁵³ (...) ils n'avaient d'autre fortune, au soleil de leurs vingt ans, que le courage, qui est la vertu des jeunes, et que l'espérance, qui est le million des pauvres (p. CIX).

³⁵⁴ — Ah ! dit Colline avec une emphase railleuse, que peut-on attendre quand on a vingt ans, qu'il y a des étoiles au ciel et des chansons dans l'air ? (p. 54)

³⁵⁵ Ceux qui ne les connaissaient pas particulièrement appelaient leur liberté d'allure du cynisme. Ce n'était pourtant que de la franchise. Esprits rétifs à toute chose imposée, ils avaient tous le faux en haine et le commun en mépris. Accusés de vanités exagérées, ils répondaient en étalant fièrement le programme de leur ambition ; et, ayant la conscience de leur valeur, ils ne s'abusaient pas sur eux-mêmes.

Depuis tant d'années qu'ils marchaient ensemble dans la même vie, mis souvent en rivalité par nécessité d'état, ils ne s'étaient pas quitté la main et avaient passé, sans y prendre garde, sur les questions personnelles d'amour-propre, toutes les fois qu'on avait essayé d'en élever entre eux pour les désunir. Ils s'estimaient d'ailleurs les uns les autres juste ce qu'ils valaient ; et l'orgueil, qui est le contre-poison de l'envie, les préservait de toutes les petites jalousies de métier (pp. 212-3).

³⁵⁶ En una carta Marcel le escribe a Musetta ausente, entonces entretenida por el rico Maurice. El estado de necesidad ha forzado a la muchacha a abandonarlo, pero hay un fondo insobornable de amor sincero:

Ah ! S'il n'avait pas fait si froid l'an passé, tu ne m'aurais peut-être pas quitté. Tu m'as trompé pour un fagot, et parce que tu craignais d'avoir les mains rouges : tu as bien fait (...) (p. 289).

³⁵⁷ LIBERMAN 1, p. 6.

La bohemia es, sin embargo, intrínsecamente contradictoria: pretende vivir al margen de una sociedad a la que zahiere pero de la que necesita incluso el aplauso; es desprendida y pródiga mas la acosa la miseria y le obsesiona el dinero; insobornable y digna pero ha de rebajarse constantemente para subsistir; desdeña el matrimonio de conveniencia y opta valientemente por el amor libre, pero aboca a sus mujeres a la prostitución³⁵⁸; es idealista y alegre pero la anega la sordidez; quiere ser joven y la juventud es una frontera transitoria que se cruza muy deprisa³⁵⁹... Estas contradicciones las pone de manifiesto el propio Murger, especialmente en la adaptación teatral³⁶⁰. De hecho, los dos Actos siguientes de la ópera desvelarán la irrealdad y la falta de autenticidad de la alegre exhuberancia a la que se asiste en estos primeros³⁶¹.

Si largos han sido los preparativos, también el desarrollo se presenta aparentemente en tiempo real, gracias al ritmo vertiginoso que imprime la música. Lo que en la novela se despacha en unas pocas líneas ha de ser reconstruido aquí íntegramente. Ello pone a prueba la creatividad del libretista (aquí el propio Leoncavallo), que añade invenciones originales (sirven con gran pompa el agua del grifo del patio, por ejemplo). Y si no son de nuevo cuño, las ocurrencias se toman de otros capítulos de la novela: la lectura por Schaunard, que parece haberse adueñado de la fiesta, de un prometedor programa diseñado por los cuatro bohemios en el capítulo V,

³⁵⁸ Está también, tal como vimos más arriba, la diferencia de nivel cultural entre los bohemios y sus compañeras:

MARCEL

(...) *Elles restent avec nous tant qu'elles ont du coeur, et elles nous quittent dès qu'elles ont de l'esprit!*

(A. I, Esc. 9ª)

Il avait voulu demander à Louise plus que la pauvre enfant ne pouvait lui donner. Musette, elle n'avait point les sons d'une lyre. Elle parlait, pour ainsi dire, le patois de l'amour, et Rodolphe voulait absolument en parler le beau langage. Aussi ne se comprenaient-ils guère. (p. 61)

— *Vous aviez tort, Mimi : en amour, le vendredi est un bon jour ; les anciens disaient : Dies Veneris.*

— *Je ne sais pas le latin, dit Mademoiselle Mimi en continuant.* (p. 316)

³⁵⁹ Rubín, el personaje de Carrere, escribe a su amigo Elías, que le felicitaba por haberse consagrado finalmente como autor dramático, que con apenas treinta años tiene el cuerpo arruinado y viejo:

Mi juventud, que no ha de volver más, ha sido sacrificada con necio heroísmo, en aras de mi ideal de arte. Mis años mozos, de soñadora bizarría, han sido un melancólico cañamazo donde el Dolor, la Miseria y el Hambre han bordado sus flores monstruosas. (CARRERE, p. 270)

³⁶⁰ No solo en los reproches de Durandin a su sobrino. Así presenta Marcel a Schaunard:

Monsieur Schaunard, orphelin pas vocation, peintre par goût, musicien pour faire quelque chose... et poète pour ne rien faire... Passant une moitié de sa vie à chercher de l'argent pour payer ses créanciers et l'autre moitié à fuir de ses créanciers quand il a trouvé de l'argent... (A. I, Esc. 6ª)

Perece poseerles el mismo horror que mostraba Baudelaire a ser un hombre útil, la misma aversión de Théophile Gautier:

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. (GAUTIER, p. 45)

³⁶¹ VOSS

para una recepción que dieron en su pobre alojamiento. El programa de la novela, aunque en otro contexto, era muy parecido³⁶², y constituye todo él una parodia de la gran cultura. Figura en él “*la inedita cantata in “Sol” Maggiore: “L’influenza del blue sulle arti!”*”. Evidentemente está tomado de la novela³⁶³.

Musette canta lo que es el número fuerte de la fiesta. En la novela no se sabe cuál es la canción pero aquí sí: una canción al vals y al amor³⁶⁴, unidos también en la más famosa escultura de Camille Claudel:



*Da quel suon soavemente
già le coppie inebriate
son portate*

*e vagando, scivolando
s'appressano, dileguano
per retornar come farfalle ai fior! (etc.)*

³⁶² P. 74.

³⁶³ Aparece varias veces, la primera en forma de amenaza a Marcel:

Si tu ne te tais pas, dit Schaunard, qui ressentait déjà des symptômes d'aliénation mentale, je vais t'exécuter l'allégo de ma symphonie sur l'influence du bleu dans les arts. (p. 43)

³⁶⁴ En la adaptación teatral, en la que no se canta, se habla del vals en otro contexto y en estos términos:

DURANDIN

Ah! Dis-moi: connais-tu la vals?

RODOLPHE

Oui, de réputation.

MARCEL

La vals est le pas de charge de l'amour. (A. III. Esc. 4ª)

La música esta vez no parodia la ópera romántica sino que recuerda de nuevo el mundo del *café-concert*; una opción realista³⁶⁵. El mismo texto de Leoncavallo insiste en las connotaciones de la música: cuando Marcello reclama la canción proclama con la fuerza de una consigna revolucionaria: “*E morto il minueto! Al Valzer dunque onor!*” Históricamente la suplantación del minueto por el vals en el cambio del siglo XVIII al XIX se identificó con la caída del Antiguo Régimen. El Congreso de Viena, a pesar de que trajo la Restauración, significó el triunfo y difusión del vals en toda Europa. Recordemos aquí a Marguerite Gautier intentando superar las dificultades de la *Invitación al vals* de Weber³⁶⁶ y la elección de esa forma por Verdi en la fiesta del A. I. de *La Traviata*.

Siguiendo con cuestiones musicales hemos de mencionar un aria que canta Schaunard, acompañándose al piano. Por un momento parece que no estemos en un teatro de ópera sino que nos sentimos transportados a un salón, un efecto que encontraremos enseguida en la *Fedora* de Giordano:

<i>Oh! Questo “re” sempre falso!</i>	<i>mentre sussurra mestamente,</i>
<i>(imitando il genere Rossiniano)</i>	<i>vicin... e la montagna...</i>
<i>Alza l’occhio celeste la bella al ciel turchino</i>	<i>baccia il cielo...</i>
<i>e l’azzurra sua veste</i>	<i>ed in quel pio sussurro</i>
<i>specchia nel cilestrino lago,</i>	<i>l’azzurra onda parlò.</i> ³⁶⁷

Los bohemios acompañan, dirigidos desde el piano por Schaunard, que da las entradas, un difícil pasaje que les permite exhibir su familiaridad con la música culta y su condición de intelectuales. Queda muy claro que Schaunard es músico, algo que pasa desapercibido en la obra de Puccini. Referencias a Rossini también se encuentran en la novela, así como a la nota desafinada del piano, que Leoncavallo cuida de incluir, que aparece en el Capítulo I³⁶⁸.

Hacia el final de la fiesta Mimì se marcha con el insistente vizconde, tras un dúo de características musicales parecidas al de Marcello-Musette, si bien el canto de

³⁶⁵ Leoncavallo parece querer evocar exactamente lo que tan bien describe Maupassant:

(...) *le goût naturel du public parisien pour les gentilleses un peu polissonnes, pour les élégances du genre canaille, pour le faux-joli et le faux-gracieux, les chanteuses de café-concert et les couplés d’opérette.* (MAUPASSANT 1, p. 293)

³⁶⁶ P. 111.

³⁶⁷ En la novela Schaunard está componiendo esta pieza en el Capítulo I.

³⁶⁸ — Do, sol, mi, do, la, si, do, ré, *boum, boum*. Fa, ré, mi, ré. *Aïe, aïe, il est faux comme Judas, ce ré, fit Schaunard en frappant avec violence sur la note aux sons douteux* (p. 3).

Leoncavallo no exige que el piano esté desafinado, sino que suenen a la vez un do sostenido y un re, lo que crea una disonancia (VOSS).

Mimì es más encendido, con brillantes ascensos a la zona aguda. Este episodio no está tomado de la novela, como indicábamos arriba, aunque sí se alude a esta relación en otros capítulos. Concretamente esta escapada con el joven vizconde tiene lugar en el capítulo XV. Tampoco nos cuenta la novela que los vecinos se asomaran a las ventanas, que alguno se incorpore a la fiesta de grado o por fuerza³⁶⁹, ni que al final, hartos de no poder dormir, empiezan a gritarles, a amenazar con llamar a la policía y arrojarles objetos, alguno muy contundente: (*Un sasso cade dall'alto sul piano, con fragore. Schaunard balza spaventato.*). Musicalmente todo esto ocurre en un *finale* apoteósico, expresión clamorosa del choque entre el orden burgués (vida diurna, privada, donde reina el horario y la moderación) y la vida bohemia (vida nocturna, pública y caótica)³⁷⁰.

A diferencia de los anteriores, el Acto III no se centra en un episodio definido de la novela. Transcurre en la buhardilla de Marcello, desde la que por Musette sabemos que se puede ver la cúpula de los Inválidos³⁷¹. Incorpora materiales musicales dispersos por toda la obra y elementos originales. Tiene una introducción orquestal claramente diferenciada de las anteriores, a cargo de la cuerda, con acordes largos y meditabundos. Luego cambia a una música de farsa ligera sobre la que se desarrollará un diálogo de tono entre cómico y triste: el dúo entre Marcello y Schaunard nos pone en antecedentes de que Rodolfo y Mimì se han separado y también Schaunard y Eufemia: “*Sì! Con Eufemia ho roto i rapporti e il bastone!*” Habida cuenta de que a continuación asistiremos a la ruptura entre Marcello y Musette, la situación remite a la ruptura de las tres parejas del capítulo XV³⁷².

Como tantas veces ocurre en la novela, es la hora de comer y no tienen qué. Otra vez es Schaunard quien habla:

<i>È l'ora a noi molesta</i>	<i>in questo istante</i>
<i>in cui si mette a tavola ogni persona onesta!</i>	<i>son più di centomila cotolette!</i>
<i>E dire che a Parigi sui ferri</i>	MARCELLO

³⁶⁹ (*Rodolfo e Schaunard appaiono sui gradini dello scalone tirandosi dietro il signore in veste da camera.*)

³⁷⁰ DELATTRE.

³⁷¹ *L'oro che sulla cupola lontana degli "Invalidi" veggio scintillar (...)*, dice un poco más adelante en su aria mientras mira por la ventana. Este alojamiento puede coincidir con alguno de los de la novela: *Rodolphe habitait alors un hôtel garni d'une rue déserte située dans le faubourg Saint-Germain, et il logeait au cinquième parce qu'il n'y avait point de sixième.* (p. 177)
Desde muchas calles de ese barrio es visible la alta cúpula de los Inválidos.

³⁷² También en la adaptación teatral se da esta situación, esta vez al final del Acto III, cuando Mimi sigue las instrucciones de Durandin y Musette se escabulle una vez que ha dilapidado con Marcel el capital que tenían. De manera que la fiesta se suspende y Schaunard coloca un cartel en la puerta del piso: (*Lisant ce qu'il a écrit en grandes lettres noires*)
Relâche par cause de divorce! (A. III, Esc. 12ª)

La ocurrencia está en el capítulo XIX³⁷³, y saben la hora porque suenan las campanas de una iglesia cercana. Es curioso que Leoncavallo, tan atento a los elementos reales externos a la obra, no aproveche este sonido tan evocador en su partitura. Las campanas están presentes en las *Scènes*, aunque no aporten un ambiente de religiosidad sino una mera medida del tiempo³⁷⁴. Para conseguir dinero Marcello propone vender su cuadro a Salomón, el prendero judío de la novela, aunque le llaman Médicis³⁷⁵: como sabemos, efectivamente el famoso cuadro lo compró al fin el prendero para un destino diferente al que alegó, tal vez para no herir la susceptibilidad del artista. Por esta vez la transacción fue a iniciativa suya y no al revés³⁷⁶.

Marcello describe la melancolía de Rodolfo, que no está presente, desde que le dejó Mimì. La música es ahora seria y la expresión sincera. Tal va a ser en adelante el tono del Acto:

*È solo, di là, cupo, accigliato.
Oh! L'umor suo giocondo com'è presto
mutato,
dal dì che, su, in carrozza,
Mimì gli fuggì via!*

*Invan tenta il dolore celar con l'ironia
negli ultimi suoi versi del "Requiem
d'amore"!
Con le manine bianche Mimì spezzò il suo
cuore!*

El poema a que se refiere, que tiene mucha trascendencia en esta ópera y también en la novela, aparece en el capítulo XXII³⁷⁷. En cuanto a las manitas de Mimì, a la vez bellas y crueles, la idea está tomada tal cual de la novela³⁷⁸. Schaunard se ha cruzado por casualidad con Mimì:

*In che legno elegante
l'ho vista ier mattina!*

*Sorrìdeva al Visconte;
sai? S'è fatta carina!*

³⁷³ (...) *et comme l'Angelus de midi sonnait à une église prochaine, ils s'entre-regardèrent tous trois avec un sourire mélancolique.*

— *Voici la cloche aux sons pieux qui appelle l'humanité au réfectoire, dit Marcel.*

Y un poco más adelante :

— *Dire qu'il y a à cette heure, à Paris, plus de cent mille côtelettes sur le gril ! fit Marcel.*

— *Et autant de biftecks ! ajouta Rodolphe* (pp. 283 y ss.).

³⁷⁴ P. 6.

³⁷⁵ Pp. 77 y 285..

³⁷⁶ Capítulo XVI.

³⁷⁷ El poema es reutilizado más adelante para la discusión entre Rodolfo y Mimì, cuando ésta viene a intentar una reconciliación.

³⁷⁸ *Mais ce qui contribuait surtout à rendre Rodolphe amoureux fou de Mademoiselle Mimi, ce furent ses mains que, malgré les soins du ménage, elle savait conserver plus blanches que les mains de la déesse de l'oisiveté. Cependant, ces mains si frêles, si mignonnes, si douces aux caresses de la lèvre, ces mains d'enfant entre lesquelles Rodolphe avait déposé son cœur de nouveau en floraison, ces mains blanches de Mademoiselle Mimi devaient bientôt mutiler le cœur du poète avec leurs ongles roses.* (p. 192)

Esta imagen, que encontramos casi idéntica en la ópera de Puccini, aparece también en el Capítulo XXII de la novela. En uno y otro caso se insiste en el medio de transporte, “*carrozza*”, “*legno*”, revelador del ascenso social (ya sabemos que en este caso precario) de Mimì. Antes de marcharse con Schaunard, Marcello tiene un breve diálogo con Musette, que estaba presente, preludio de la decisión que ella estaba rumiando:

<i>MARCELLO</i> (<i>mostrandole il vaso sul davanzale</i>)	<i>MARCELLO</i>
<i>La nostra rosa muore!</i>	<i>La nostra vita era quel fiore!</i>
<i>MUSETTE</i>	<i>Io te l'offerì il dì che a me venisti</i>
<i>Ebben?</i>	<i>qui, sotto un tetto ricco sol d'amor.</i>
	<i>E tu fra i baci l'anima mi apristi:</i>
	<i>“Vivremo insiem finchè la rosa è in fior!”</i>

Este episodio es del capítulo VI. También se recoge, aunque en contexto diferente, en la adaptación teatral³⁷⁹. Recuerda mucho la primera cita que concede Violetta a Alfredo en *La Traviata*. Musicalmente Marcello recupera por momentos el lirismo efusivo de que hizo gala en la cena del *Momus*.

Las alusiones a la Providencia, que a veces parece mantener de milagro a los bohemios, son frecuentes en la novela y en la adaptación teatral. Cuando Schaunard y Marcello salen a buscar dinero Musette se muestra desconfiada:

<i>SCHAUNARD</i> (<i>uscendo in fretta dalla stanza di Rodolfo, a Marcello</i>)	<i>La provvidenza è grande:</i>
<i>Andiam! Egli è là che lavora.</i>	<i>Andiamola a trovare! Andiam!</i>
<i>Ritornereмо insieme a cercarlo fra un'ora.</i>	<i>MUSETTE</i>
	<i>La provvidenza ha già troppo da fare a nutrir gli augelletti nel bosco, amico mio!</i>

Esta respuesta también aparece en otro sitio: en el capítulo X³⁸⁰. Sola ya, Musette desgrana un aria seria tras unos acordes orquestales trágicos. Va diciendo lo que escribe en su carta de despedida:

³⁷⁹ Mimì rebate los argumentos anti-sentimentales de Musette en A.III, Esc. 3ª.

³⁸⁰ Otras alusiones a la providencia :

— *Je me repose sur la Providence, monsieur !* declara Marcel cuando se presenta sin muebles a alquilar el cuartito que deja Schaunard en el Capítulo I. En ese mismo capítulo los cuatro amigos constituyen su famoso cenáculo bajo el amparo de la Providencia. Como un enviado de la Providencia se presenta el cliente que quiere un retrato en el Capítulo II, que se titula así : « Un enviado de la Providencia ».

La Providencia tiene incluso su lugar en París, adonde se puede ir a buscarla :

Ah ça ! fit-il, il manque encore trente et un sous. Où les trouver ? Mais j'y songe, allons au carrefour de la Providence. (pp. 115-6)

En el Capítulo IX se nos presenta a Rodolphe entregado a la Providencia (p. 120).

Y a veces siente que de verdad la Providencia le ayuda. Un poco más adelante, en el mismo capítulo:

Enfin la Providence eut pitié de lui, et voici comme elle vint à son secours (p. 121).

Y en el XXII :

Oh ! Pensa Rodolphe, voilà une lettre qui tombe du ciel ; je reconnais le cachet de la Providence (p. 169).

(Musette prende la penna e scrive dicendo le frasi)
Marcello mio, non stare ad aspettarmi!
Esco, ne so se retornar potrò.
Mi tormenta la fame! E per distrarmi sui
“boulevards” vagando me ne vo!

Hay otra muy parecida en la novela, pero con promesa de vuelta, en el capítulo XIX³⁸¹. Los bulevares eran centros de exhibición pública donde reinaba el fetichismo de las mercancías³⁸². La gente pobre podía evadirse en su anonimato, escapar de su calle estrecha y tan familiar, para contemplar allí aquello que, por su precio, le estaba vedado³⁸³. Ir a mirar escaparates, curiosear en los almacenes, se había convertido según Zola en una religión nueva:

*(...) les églises que désertait peu à peu la foi chancelante étaient remplacées par son bazar, dans les âmes inoccupées désormais. La femme venait passer chez-lui les heures vides, les heures frissonnantes et inquiètes qu'elle vivait jadis au fond des chapelles.*³⁸⁴

Musette, que había abandonado a un amante rico para irse a vivir con Marcello, acaba admitiendo que la dura realidad de cada día destruye la poesía del amor y la felicidad. El romanticismo se revela falso porque de amor no se vive. Y aquí se evidencia la derrota de la bohemia, incapaz de crear una auténtica alternativa a la vida corriente. Nuevamente unos acordes terribles anuncian la entrada de Mimì, que ha roto con el vizconde conmovida por el poema, igual que en la novela. Quiere ver a Rodolfo y lo proclama como la más desmelenada de las heroínas románticas, pero aquí no hay asomo de parodia:

<i>Vo' dirgli che nel leggere quei versi</i>	<i>dì che in lacrime</i>
<i>in cui narrava del nostro amor la storia,</i>	<i>rimpiango invano ancor!</i>
<i>il mio pensier tornava ai lieti</i>	

También la adaptación teatral hay una referencia hacia el final :

MUSETTE

Est-ce que votre providence habituelle vous abandonnerait ?

RODOLPHE

La Providence, la Providence... quand il fait ce temps-là, elle reste au coin de son feu. (A. V, Esc. 9ª)

³⁸¹ En este caso dice salir empujada por el frío, pero el supuesto remedio es el mismo : ir de tiendas, aunque no a los bulevares, sino por el barrio :

Mon cher ami,

Ne sois pas inquiet après moi, je vais rentrer bientôt. Je suis allée me promener un peu pour me réchauffer en marchant, il gèle dans la chambre et le charbonnier a clos la paupière. J'ai cassé les deux derniers bâtons de la chaise, mais ça n'a pas brûlé le temps de faire cuire un œuf. Avec ça le vent entre comme chez lui par le carreau, et me souffle un tas de mauvais conseils qui te feraient du chagrin si je les écoutais. J'aime mieux m'en aller un instant, j'irai voir les magasins du quartier. On dit qu'il y a du velours à dix francs le mètre. C'est incroyable, il faut voir cela. Je serai rentrée pour dîner. (p. 287)

³⁸² HARVEY 2, pp. 279-80.

³⁸³ SANSOT, pp. 194 y 324-6.

³⁸⁴ ZOLA 1, p. 716.

Todo esto se cuenta en el capítulo XXII. El diálogo que sigue entre Musette y Mimì plantea el debate entre el amor y la buena vida o, por lo menos, escapar de la miseria. Es recurrente en la novela³⁸⁵ y también existe en la adaptación teatral³⁸⁶.

El recurso a la carta entregada al portero, que es recibida por Marcello antes de que Musette, entretenida por Mimì, haya podido abandonar la casa, no está tomado de la novela y permite que asistamos a una bronca fenomenal. Es de una gran crudeza, como no encontraremos en la ópera de Puccini ni casi en la novela, donde estas cosas se pasan por encima, sin describirlas, normalmente con meras alusiones. Apunta incluso la violencia física:

(Respingendola in modo che Musette cade sul ginocchio, ma essa tosto si leva in atto di sfida)

El canto es siempre muy tenso, con una expresión lacerante y agresiva, puntuada frecuentemente con acordes brutales de la orquesta³⁸⁷, hasta que ambos se enternecen por un momento y vuelven a un dulce melodismo (“*T’amo*”, dice Mimì). Pero Rodolfo la rechaza con crueldad, con un canto aparentemente ligero, cargado de ironía:

<i>RODOLFO (cantellerando va nella sua stanza)</i>	<i>L’ultima volta! Voglio parlarte! (disperatamente)</i>
<i>Tu non sei che un fantasma ed uno spetro io sono.</i>	<i>Rodolfo!...</i>
<i>Del nostro amor difunto il “deprofundis” qui fra una pipa e un bicchiere in gajo ritmo intono!</i>	<i>RODOLFO</i>
<i>MIMÌ (come in un singhiozzo)</i>	<i>Che a me più non rammenti Il tuo perduto amor Nel sudario di seta Che soffoca il tuo cor!</i>

Unas imágenes fúnebres que mucho tienen que ver con lo que se avecina. En la novela no asistimos a una discusión así, a pesar de que la pareja se separa dos veces: las crueles imágenes están tomadas del famoso poema³⁸⁸.

³⁸⁵ Valga como muestra este discurso de Musette al adinerado Alexis:

Comme l’amour ne coûte rien, et que j’étais folle de ce monstre, nous avons considérablement dépensé d’amour. Il ne m’en reste guère que des miettes. Ramassez-les, je ne vous en empêche pas. Au reste, je ne vous ai pas triché ; et si les rubans ne coûtaient pas si cher, je serais encore avec mon peintre. Quant à mon cœur, depuis que j’ai un corset de quatre-vingts francs, je ne l’entends pas faire grand bruit, et j’ai bien peur de l’avoir oublié dans un des tiroirs de Marcel (p. 215).

³⁸⁶ A. III, Esc. 1ª.

³⁸⁷ Este pasaje es un buen ejemplo de lo que M. Carner considera como una hipertrofia de ciertos aspectos del estilo verdiano, propia de estas óperas veristas (CARNER 2, p. 351).

³⁸⁸ Dos fragmentos:

*Je ne suis plus qu’un spectre et tu n’es qu’un fantôme,
Et sur notre amour mort et bien enseveli,
Nous allons, si tu veux, chanter le dernier psaume.*

Cuando las chicas se marchan, a Musette se le cae una cofia del paquete donde lleva sus cosas. Sigue un momento musical muy melancólico, confiado a la orquesta, que constituye casi un pequeño *intermezzo* de los que hemos visto que se usaban antes del último Acto en la ópera *verista*. Una vez solo Marcello se echa a llorar en la cama. En el capítulo XXII hay una curiosa escena de quema de este tipo de recuerdos, y entonces Marcello salva un ramillete de flores silvestres de Musette disimiladamente, y ve que Rodolfo hace lo propio con un gorrito de Mimi³⁸⁹.

El Acto IV, introducido por una música fúnebre con metales y percusión, tiene lugar en la otra buhardilla, la de Rodolfo, y básicamente se ciñe a lo que ocurre en el capítulo XXII de la novela, aunque con importantes intrusiones, como veremos ahora:



Caillebotte nos presenta una curiosa vista de la frontera de París por arriba, un desordenado mar de tejados y chimeneas donde no se identifica ningún hito visual conocido. Contra ese techo de

*Car ce luxe nouveau qui te rend si jolie
Ne me rappelle pas mes amours disparus,
Et tu n'es que plus morte et mieux ensevelie
Dans ce linceul de soie où ton cœur ne bat plus.*(p. 354)

³⁸⁹ P. 367.

la ciudad arremeten los rigores atmosféricos durante el largo invierno, que muta los espacios y marca otra frontera, en este caso temporal.

Rodolfo empieza un gran monólogo en arioso invocando a los vientos que soplan de todas direcciones, haciendo temblar los postigos:

*Scuoti, o vento, fra i sibili,
scuoti le imposte mie con l'ali pronte!*

*Ben tu accompagni le strofe
che volano intorno alla mia fronte.*

Y un poco más adelante le dice Marcello:

*Per Dio!
Quel tuo camino davvero il nido
par de' sette venti!*

Parece tomado tal cual del cuarto de Rodolfo en el capítulo IX³⁹⁰. El viento que se cuela en aquellos alojamientos mal acondicionados es otra constante de las *Scènes*, y los personajes llegan a dotarlos de caprichosas implicaciones e incluso de personalidad. Pero lo que se pone de relieve es la precariedad de la vivienda. Si la dureza del invierno acentúa las virtudes del hogar, pone en valor su calor y diferencia taxativamente la casa de la *no casa*³⁹¹, aquí nos encontramos con que los bohemios no habitan una verdadera casa. La música, muy protagonista, insiste en los vientos que silban y hacen golpear los postigos: el aire parece llamar a la puerta y a Rodolfo se le figura que llaman la gloria, la poesía, la riqueza... Así lo va escribiendo en su poema:

*"Chi batte alla porta a quest'ora?
La gloria son, vieni ad aprir!
Va via! Va via!
Nella mia casa ancora,
larva bugliarda, osi venir?
Apri, son io, son la ricchezza! De la tua bella*

*posso ancor renderti il bacio e la carezza!
Va! Va! Non puoi rendermi l'amor!
L'arte son io, la poesia!
Vo'darti l'immortalità!
Pace sol bramo. E tu, va via!
Più illusioni il cor non ha! (...)"*

Finalmente llama la muerte y le abre la puerta. Todo esto tiene mucho parecido con el soliloquio del melancólico Rodolfo al comienzo precisamente del capítulo XXII, aunque no sea en forma de poesía³⁹².

Del mismo capítulo son los preparativos de la pobre cena de Nochebuena, que tiene lugar un año más tarde de aquella tan distinta en el *Momus*, así como la nostalgia de Marcello y Rodolfo al evocar a sus amantes ausentes. Marcello revela que

³⁹⁰ *Sa chambre, disposée en forme de belvédère, était une délicieuse habitation pendant l'été ; mais d'octobre à avril, c'était un petit kamtchatka. Les quatre vents cardinaux, qui pénétraient par les quatre croisées dont chaque face était percée, y venaient exécuter de farouches quatuor durant toute la mauvaise saison* (p. 120).

³⁹¹ BACHELARD 2, pp. 70-1.

³⁹² P. 350.

hace siete días escribió a Musette invitándola a pasar el día con ellos, y no ha tenido noticias. Su canto recupera una vez más la efusión sentimental característica del personaje en esta ópera. El episodio en el que Marcello se ve con dinero y escribe a Musette invitándola está traído del capítulo XIX³⁹³ y en esto se sigue la adaptación teatral³⁹⁴.

La llegada de Mimì, pobremente vestida, aterida, hambrienta, demacrada y enferma, es tal cual la del capítulo XXII, aunque se refiere a una estancia en el hospital tomada de otro capítulo. Dice Mimì:

*Poi venne la miseria!
alfin caddi ammalata!
All'ospedale un mese
intero son restata!*

*Sapete, a san Luigi,
sala Santa Vittoria,
letto numero venti!*

A fuer de realista el libreto precisa el hospital, el nombre de la sala y el número de la cama. Queda bien claro que la enfermedad de Mimì se declaró solo entonces, que antes era una persona sana. En la adaptación teatral Mimi es una enferma desde su aparición y lo mismo sugiere su aspecto físico desde que Rodolphe se enamora de ella en la novela³⁹⁵. Ahora bien, la precariedad de su vida con Rodolphe precipita la tragedia³⁹⁶. En el capítulo XVII se cuenta la hospitalización del escultor Jacques D., exactamente con casi idénticas referencias³⁹⁷. Es cierto que en la novela hospitalizan a Mimì, después de presentarse en el cuarto de Rodolphe, y ya no saldrá con vida para contarle. Que la hospitalizaran otra vez antes no queda claro, aunque habla de un intento de suicidio con lejía, del que la salvaron.³⁹⁸ También en la obra de teatro estuvo a punto de suicidarse³⁹⁹

³⁹³ P. 289.

³⁹⁴ A. V.

³⁹⁵ En la adaptación teatral:

MIMI

(la main sur la poitrine)

Oui... c'est quand je monte, mais ce n'est rien!... (A. II, Esc. 11^a)

En el capítulo XIV de la novela, cuando se hace el relato del comienzo de los amores de Rodolphe y Mimi:

Le sang de la jeunesse courait chaud et rapide dans ses veines, et colorait de teintes rosées sa peau transparente aux blancheurs de camélia. Cette beauté malade séduisait Rodolphe(...).

El aspecto de Mimi se parece mucho al de Marguerite Gautier, otra belleza física. Más adelante, a poco de arrancar el A. III de la adaptación teatral, Mimi deja claro que siente llevar la muerte con ella :

Mais oui. Quand Rodolphe me quittera, je mourrai, vois-tu, j'en suis bien sûre.

(comme à elle-même)

Pourvu que je ne meure pas avant. (A. III, Esc. 1^a)

³⁹⁶ Al final de la adaptación teatral Rodolphe tiene remordimientos por ello:

Je t'en demande pardon... oui... c'est à cause de moi que te voilà sitôt couchée sur ce lit où je vois déjà la mort naître sur ton visage. (A. V, Esc. 9^a)

³⁹⁷ *Il est mort d'épuisement au mois de mars 1844, à l'hôpital Saint-Louis, salle Sainte-Victoire, lit 14.*

³⁹⁸ Mimi hace el relato de sus recientes desventuras desde que dejó al vizconde :

y ha estado hospitalizada antes de presentarse en el cuarto de Rodolphe. Toda la escena se desarrolla igual, por lo que la adaptación teatral es, en este caso, la fuente⁴⁰⁰.

Sigue la acción acomodada al capítulo XXII, con el relato de su penosa ascensión por la escalera, la reconciliación con Rodolfo y los desvelos de los tres bohemios (como en la novela, falta Colline, que sí aparece en la ópera de Puccini), pero a continuación llama Musette, que viene elegante y contenta, ajena a lo que pasa. Nuevamente volvemos al episodio del capítulo XIX, por el que sabemos que, muy contenta con la invitación, Musette había tenido la desfachatez de contárselo a su amante y había salido inmediatamente. De camino había subido a visitar a una amiga y, como había una agradable reunión en su casa, con juego incluido, se le habían pasado las horas coqueteando con un joven rico con el que pasó luego unos días. Es un ejemplo de ironía trágica, porque llega ajena a todo, cantando por la escalera la canción de Mimi Pinson⁴⁰¹. Enseguida se hace cargo de la situación y da órdenes para socorrer a su amiga, cosa que no ocurre en la novela, pero sí en la ópera de Puccini:

Mimì muere en la buhardilla, como Francine⁴⁰², sin que la llegue a ver un médico, en la ópera de Leoncavallo igual que en la de Puccini. Como Francine, reclama un manguito para calentar sus manos ateridas⁴⁰³, y será Musette, en la adaptación teatral⁴⁰⁴ y también aquí, quien le dé el suyo. En la novela se nos cuenta que un joven médico amigo la visita y consigue su ingreso en el hospital de *la Pitié*. Que allí la visitan y que por error reciben la noticia de su muerte cuando en realidad se trataba de un cambio de cama⁴⁰⁵. Cuando muere de verdad no están allí para acompañarla y su cadáver sale en una carreta con destino a la fosa común. Como Violetta Valéry en *La Traviata*, la trágica muerte de Mimì tiene lugar en esta ópera en un día festivo. Es la propia Mimì la que invoca la Navidad:

*Non piangere... non vale... addio Rodolfo
Natale! Natale!*

(...) *j'ai voulu m'empoisonner avec de l'eau de Javel ; on m'a sauvée, mais pas pour longtemps, vous voyez.* (p. 374)

³⁹⁹ *J'ai été tout droit sur le pont, comme une grisette de roman.* (A. V, Esc. 5ª)

⁴⁰⁰ *Mon Dieu! Oui, ma chère je sors de l'Hôtel-Dieu, un vilain endroit pour mourir ; j'ai eu bien de la peine à m'en aller, va ; on ne voulait pas me laisser partir. Heureusement on manquait de lits, et ça en faisait un de plus. Enfin, me voilà.* (Act. V, Esc. 5ª)

La ópera carga las tintas sobre la crueldad de la situación: si en la obra de teatro es Mimi la que quiere marcharse cuanto antes del hospital, según Leoncavallo la echan sin haberla curado del todo :

C'era folla ! M'han detto ch'ero propio guarita ! E di poi tozzo sempre ! (Act. IV)

⁴⁰¹ En la adaptación teatral ocurre de igual manera y también llega cantando (A. V. Esc. 2ª).

⁴⁰² Cap. XVIII,

⁴⁰³ P. 262.

⁴⁰⁴ A. V., Esc. 6ª.

⁴⁰⁵ P. 382.

(cade a terra morta; Rodolfo con un grido disperato si precipita sul suo corpo)

La Bohème (1896), de Giacomo Puccini, con libretto de Giacosa e Illica.

Al parecer el trabajo de estos libretistas, los mismos que luego trabajaron con Puccini en *Tosca* y *Madama Butterfly*, resultó ímprobo, constantemente sometidos a las correcciones, exigencias y cambios del músico⁴⁰⁶. Illica aportaba las soluciones teatrales, el *canovaccio* argumental⁴⁰⁷, y Giacosa, sensible poeta, elaboraba el verso.

A diferencia de Leoncavallo, Puccini deseaba podar el texto de toda redundancia y de episodios inútiles. Entre esas supresiones la mayor fue la de la fiesta del patio, todo un Acto que Illica, igual que Leoncavallo, había escogido entre los episodios de las *Scènes*. En esto Puccini, al que debe considerarse coautor del libretto, coincide con Verdi y el tiempo le dio la razón. Se puede afirmar que el texto resultante es excelente.

En esta versión la pareja protagonista es la de Rodolfo y Mimì; no aparecen Phémie ni Barbemuche, y sí en cambio Alcindoro, un amante rico de Musetta, para correr con los gastos de la cena del *Momus*. Los personajes de Mimì y Musetta se diferencian más que en las *Escenas*, donde por momentos podrían ser intercambiables: en las dos encontramos un espíritu libre y sincero, que aspira al amor verdadero, y a la vez una gran crudeza a la hora de justificar el abandono de sus amantes ante el acoso de la miseria y el lujo que tienen a su alcance. En la obra de Puccini, en cambio, Mimì parece encarnar la primera parte más que la segunda y Musetta lo inverso. En esto se parece más a la caracterización de la adaptación teatral de Barrière y el propio Murger. De hecho los libretistas advierten en el prólogo que Mimì es en realidad la simbiosis de Mimi y Francine. Como veremos la trama ideada es una reelaboración que se aparta más de la novela y que aporta episodios y soluciones nuevas.

La Bohème de Puccini es la más conocida de las obras inspiradas en las *Scènes* de Murger, y a su vez ha inspirado otras recreaciones, algunas muy recientes,

⁴⁰⁶ Giacosa escribía a Ricordi:

Le confieso que estoy más que harto de este continuo rehacer, retocar, añadir, corregir, cortar, alargar y quitar de la derecha para poner a la izquierda. Si no fuera por la gran amistad que me une a usted y por el aprecio que me inspira Puccini, a estas alturas ya habría cortado por lo sano. Este bendito libretto lo he hecho ya dos veces de arriba abajo, y algunos pasajes hasta tres o cuatro veces. (TRUJILLO, p.129)

⁴⁰⁷ También escribió libretos para otros autores, a veces con mucho éxito: *La Wally* y *Andrea Chénier*.

como el musical de Broadway *Rent*⁴⁰⁸, y la película de Baz Luhrmann *Moulin Rouge* (2001). También, como veremos luego, más de una película de la ópera.

Análisis y comparación con la novela y la adaptación teatral:

Como se podrá ver, el Acto I no sigue un episodio concreto de las *Scènes*, sino que toma elementos de capítulos y personajes variados. Unos breves compases de la orquesta, tomados por Puccini de su juvenil *Capriccio Sinfonico* del Conservatorio, presentan el tema de los bohemios, recurrente cada vez que vayamos a asistir a sus escenas colectivas. Puccini usará esta especie de motivos conductores para identificar personajes, temas y situaciones: el Barrio Latino, los amores de Marcello y Musetta, la sencillez de Mimi⁴⁰⁹. La mayoría de ellos los presenta en el A. I y se entrelazan en el resto de la ópera. Desde este momento la atmósfera sonora tiene como meta prioritaria describir las emociones. Las primeras palabras se dedican al famoso cuadro del Mar Rojo que pinta Marcello. Por su parte Rodolfo parece iniciar con una bella frase un aria que no se desarrolla, sino que se desvanece enseguida en el diálogo que sigue, procedimiento que va a ser frecuente a lo largo de toda la obra:

*Nei cieli bigi
guardo fumar dai mille
comignoli Parigi (etc).*

También aquí la alusión a la vecindad con el cielo. Siguen bromeando Rodolfo y Marcello mientras trabajan, aunque el frío les entumece los dedos. El diálogo, como tantos que hay en esta obra, está tratado musicalmente con una gran variedad melódica que excluye toda monotonía y a veces, inesperadamente, crece el valor melódico de una frase, coincidiendo con la intensificación de los sentimientos de los personajes⁴¹⁰. Los comentarios orquestales aforísticos, a menudo llenos de humor, y el ajuste de la melodía

408 Compuesto por Jonathan Larson y estrenado en 1996, se centra en un año en la vida de un grupo de jóvenes artistas y músicos que tratan de sobrevivir en el Nueva York de principios de la década de los 90, bajo la sombra del SIDA. Rodolfo se convierte en Roger, Marcello en Mark, Musetta en Maureen, Colline en Collins, Mimi permaneció con el mismo nombre, Schaunard en Angel, Alcindoro en Joanne y Benoit en Benny. El primer Acto es muy similar al de *La Bohème*: un grupo de artistas viven en la pobreza y no tienen dinero para pagar el alquiler; Roger (Rodolfo) y Mimi se enamoran cuando ésta llega a pedirle que encienda su vela; todos se reúnen en el *Life Cafe (Momus)* donde Maureen (Musetta) llega con su nuevo amor, después de haber abandonado a Mark (Marcello). En varias canciones hay alusiones al “Vals de Musetta”: “*La vie bohème*” y “*Your eyes*”.

409 Faustino Núñez tiene descritos todos ellos (NÚÑEZ, pp.142-7).

410 ALIER 4, p. 26. En adelante seguiremos muchas de sus explicaciones sobre la música de esta obra.

cantada a la función escénica de la palabra y la situación, en lugar de desplegarse por sí misma, revelan el influjo del Verdi tardío⁴¹¹.

Se les ocurre ahora quemar la silla⁴¹² pero lo piensan mejor y deciden sacrificar el drama de Rodolfo. En la novela queman todas las copias y refecciones menos la más reciente⁴¹³. Aquí en cambio, se da a entender que es la única copia que hay, lo que hace más desprendido, e incluso heroico, el gesto. Pero la acción se dilata, dando tiempo a que Colline llegue y se incorpore al espectáculo desde su Acto I, y a divertidos comentarios sobre las partes y episodios del drama, según las llamas que suscita:

COLLINE
Lo trovo scintillante.

RODOLFO
Vivo.
(disminuye el fuego)

MARCELLO
Ma dura poco.

RODOLFO.
La brevità, gran pregio.

COLLINE
(cogiendo la silla de Rodolfo)
Autore, a me la sedia.

MARCELLO
Presto. Questi intermezzi fan morire d'inedia.

Cuando Rodolfo echa el segundo Acto al fuego la orquesta estalla en una brillante sonoridad que describe las llamas. Efectos como éste, de ‘sincresis’⁴¹⁴, en que se encuentran el instante sonoro y el visual, se prodigarán a lo largo de toda la obra si el director escénico no está ocupado en otras cosas⁴¹⁵. Y los espectadores de la quema siguen encontrando en los siguientes Actos colores, besos, ideas audaces... Se trata del desarrollo dramático de un episodio despachado en la novela en pocas líneas y sin explotar estas posibilidades cómicas e incluso simbólicas, por más que se imponga la parodia⁴¹⁶.

Un tema musical muy vivaz (“*Legna*”), que volverá a aparecer en el Acto siguiente cuando los amigos se encuentren sin poder pagar en el *Momus*, acompaña la entrada de Schaunard con dinero y víveres. Este episodio no está en la novela.

⁴¹¹ PLUTA, p. 72. También opina así Leibowitz, que considera toda esta parte, hasta la entrada de Mimì, como un gran número de conjunto que tiene su antecedente más claro en *Falstaff* (LEIBOWITZ, pp. 314-5).

⁴¹² Como en el capítulo V:

Sur le minuit, comme il n’y avait plus de bois et qu’il faisait très-froid, les invités qui étaient assis tiraient au sort à qui jetterait sa chaise au feu (p. 83).

⁴¹³ P. 126.

⁴¹⁴ KASULIN.

⁴¹⁵ Una voz autorizada, especialmente en el repertorio wagneriano, la de Ángel Fernando Mayo, se hace eco del malestar por los excesos, deformaciones, arbitrariedades y estupideces de algunos directores de escena, que atribuye:

(...) a la tiranía de la cultura del gasto y del consumo visual, que tiene en los atrabiliarios y vanidosos directores de escena a algunos de sus más inefebles representantes (MAYO, pp. 70-1).

⁴¹⁶ BACHELARD 3: sobre el fuego sexualizado en pp. 75 y ss.

Evidentemente no se quedan a comer, sino que guardan las provisiones para otro día y salen a gastarse el dinero. En la ópera rara vez se come en escena, operación trabajosa y que impide cantar⁴¹⁷, aunque frecuentemente se beba, acción mucho más rápida y elegante, con efectos inmediatos sobre el estado de ánimo. Schaunard cuenta el episodio del inglés y el loro para explicar el origen de su fortuna, con algún cambio respecto a la novela⁴¹⁸.

El episodio del casero que viene a cobrar interrumpe la salida de los bohemios, mientras la orquesta emite unos acordes terroríficos. El señor Benoît que aparece aquí no es más que uno de tantos caseros de la novela, en la que con frecuencia se producen cambios de domicilio y desahucios. Es un personaje clásico tratado ya en el *vaudeville Monsieur Vautour*⁴¹⁹ (1805), de Désaugiers, Tournay y George-Duval, a quien sus inquilinos del quinto piso burlan también de una manera divertida. En la novela, en una ocasión, lo reciben con amabilidad y lo invitan a beber mientras arreglan las cuentas. En la ópera de Puccini, llevado al terreno de las confidencias (y la orquesta se pone a tono y se torna camerística), el infeliz casero se jacta de sus amores extramatrimoniales (musicalmente el diálogo desemboca entonces en un vals), ocasión que aprovechan los inquilinos para escandalizarse y echar al confuso y achispado casero con las manos vacías.

MARCELLO

L'altra sera al Mabil...

BENOÎT

Eh?!...

MARCELLO

L'anno colto in peccato d'amore.

BENOÎT

Io?

MARCELLO

Al Mabil l'altra sera l'han colto in peccato d'amore. Neghi!

BENOÎT

Un caso.

MARCELLO

Bella donna!

(Siguen dándole coba hasta que se deja llevar)

En la novela y en la adaptación teatral las cosas ocurren de modo distinto, no menos ingenioso pero con el mismo resultado⁴²⁰. Como se ha visto, en este pasaje se cita el

⁴¹⁷ Pensemos en los apuros de Leporello, comiendo a hurtadillas en *D. Giovanni*, A. II, Esc. 5ª.

⁴¹⁸ El episodio es del Cap. XVII, pero el perejil queda descartado, porque no hay acceso al animalito.

⁴¹⁹ DÉSAUGIERS. En la escena 7ª, St.-Rémy, el inquilino se queja con una canción que podría aplicarse exactamente a la presente situación de *La Bohème*:

Faire payer quatre cents francs

Une chambre ouverte à tous vents

Où, tout l'été, le soleil donne,

Où, tout l'hiver, mon corps frissonne;

Où j'entends des milliers de chats

Grimper, trotter après les rats,

Et miauler fux, pendant la nuit entière,

Tout le long, le long, le long de la gouttière,

Tout le long, etc.

⁴²⁰ Rodolphe debe el dinero por tres conceptos: por el alquiler, por unas botas, porque Benoît es zapatero, y por un préstamo que le ha hecho en calidad de 'amigo'. Y la solución es ésta:

célebre baile *Mabille*, que aparece en la novela en otro contexto y que también nombra la ópera de Leoncavallo. Puccini incurre en el mismo error cronológico que su colega, porque sitúa la acción hacia 1835, y el *Mabille* se abrió en 1840.

Cuando salen, Rodolfo se queda un poco para terminar un trabajo, mientras la orquesta repite el tema de “*Nei cieli bigi*”: “*Io resto per terminar l’articolo di fondo del “Castor”*”. Por la novela sabemos las revistas para las que escribía, entre ellas ésta⁴²¹.

No faltan un par de alusiones a las interminables escaleras que llevan a la buhardilla, la primera en este Acto y la otra en el último, cuando sube también Mimì, agotada⁴²². En este caso se oye el estrépito de Colline que se cae porque no ve en la oscuridad. Esta situación era frecuente en los edificios de la época. Por eso los inquilinos solían coger su vela en la portería cuando volvían a casa, la vela que se le apaga a Mimì y que da lugar al célebre dúo: según llega se desmaya y deja caer vela y llave. En la novela podemos encontrar las distintas reacciones ante este accidente de Louise⁴²³ y de Francine⁴²⁴. Curiosamente a la Mimi de Murger no le ocurre este episodio. Es de destacar también que antes de ver a Mimì en escena la anuncia su voz, que pide ayuda desde fuera. Este recurso, probablemente tomado de *Lakmé* (1883), de Delibes, también lo utiliza Puccini para Musetta, Tosca y *Madama Butterfly*.

El desmayo de Mimì indica que desde el principio es una enferma, igual que en la novela y en la adaptación teatral y a diferencia de la ópera de Leoncavallo, como quedó dicho en su momento: “*Che viso da malata!*”, se dice aquí Rodolfo nada

- Cent soixante-deux francs, dit M. Benoît en présentant les trois notes.

-Cent soixante-deux francs, fit Rodolphe... c’est extraordinaire. Quelle belle chose que l’addition ! Eh bien ! Monsieur Benoît, maintenant que le compte est réglé, nous pouvons être tranquilles tous les deux, nous savons à quoi nous en tenir. Le mois prochain, je vous demanderai votre acquit, et comme pendant ce temps la confiance et l’amitié que vous avez en moi ne pourront que s’augmenter, au cas ou cela serait nécessaire, vous pourrez m’accorder un nouveau délai. Cependant, si le propriétaire et le bottier étaient par trop pressés, je prierai l’ami de leur faire entendre raison. C’est extraordinaire, Monsieur Benoît ; mais toutes les fois que je songe à votre triple caractère de propriétaire, de bottier et d’ami, je suis tenté de croire à la Sainte-Trinité. (p. 134)

Todo esto ocurre igual en la adaptación teatral (A. II, Esc. 4ª).

⁴²¹ Ayant appris que Rodolphe était rédacteur en chef de l’écharpe d’Iris et du Castor, journaux de fashion, la modiste, dans l’espérance d’obtenir des réclames pour ses produits, lui fit une foule d’agaceries significatives. (p. 107)

⁴²² Para Freud la acción de subir una escalera simboliza las relaciones sexuales, con el incremento de la excitación y la opresión que se siente según se gana altura (FREUD I, p. 164).

⁴²³ Cependant, comme Louise se plaignait d’être gênée dans sa chaussure, il l’aida obligeamment à délayer ses bottines.

Tout à coup la lumière s’éteignit.

— Tiens, s’écria Rodolphe, qui donc a soufflé la bougie ?

Un joyeux éclat de rire lui répondit. (p. 60)

⁴²⁴ P. 258.

más conocerla. Cuando se repone y sale con su vela encendida se da cuenta de que no lleva la llave y vuelve al cuarto de Rodolfo, pero entonces éste aprovecha que la llama de su propia vela oscila para apagarla disimuladamente y quedan completamente a oscuras buscando la llave a tientas. Rodolfo la encuentra y la esconde, siguen tanteando por el suelo y sus manos se encuentran (“*Che gelida manina*”⁴²⁵). Lo que sigue constituye uno de los pasajes más célebres del repertorio. Están a oscuras pero la escena se tiñe suavemente de una luz poética⁴²⁶ que no se invoca en la novela:

<i>Ma per fortuna</i>	<i>e qui la luna</i>
<i>è una notte di luna,</i>	<i>l'abbiamo vicina.</i>

Vale la pena reproducir ahora el autorretrato que hace cada uno:

<i>Chi son? Sono un poeta.</i>	<i>Per sogni, per chimere</i>
<i>Che cosa faccio? Scrivo.</i>	<i>e per castelli in aria</i>
<i>E come vivo? Vivo.</i>	<i>l'anima ho milionaria.</i>
<i>In povertà mia lieta</i>	<i>Talor dal mio forziere</i>
<i>scialo da gran signore</i>	<i>ruban tutti I gioielli</i>
<i>rime ed inni d'amore.</i>	<i>due ladri: gli occhi belli.</i>

Aunque en esta ópera no hay un himno de la bohemia, como en la de Leoncavallo, aquí queda igualmente explícito su programa vital: la creación artística, el desprendimiento material, la pobreza unida a la liberalidad, la alegría y el amor. Y Mimì, que casi balbucea tímida su modesta vida:

<i>Mi chiamano Mimì</i>	<i>in bianco ed a colori.</i>
<i>ma il mio nome è Lucia.</i> ⁴²⁷	<i>Lavoro d'ago,</i>
<i>La storia mia è breve.</i>	<i>sono tranquilla e lieta</i>
<i>A tela o a seta</i>	<i>ed è mio svago</i>
<i>ricamo in casa e fuori,</i>	<i>far gigli e rose.</i> ⁴²⁸

Y un poco más adelante:

<i>Non vado sempre a messa,</i>	<i>che guarda i tetti</i>
<i>ma assai prego il Signore.</i>	<i>e il cielo;</i>
<i>Vivo sola, soletta</i>	<i>ma quando vien lo sgelo</i>
<i>nella mia cameretta</i>	<i>il primo sole è mio.</i> ⁴²⁹

⁴²⁵ También esta ópera se ocupa de las manitas de Mimì, siempre frías, al comienzo de la ópera como al final, cuando reclame un manguito. Pero nunca son un arma contra el corazón de Rodolfo (cap. XIV de la novela) : nada hay que reprochar a Mimì.

⁴²⁶ « *Les bienfaits de la lune* » de *Le Spleen de Paris* (BAUDELAIRE, p. 175)

⁴²⁷ *Et maintenant, voici le moment venu de raconter les amours de notre ami Rodolphe avec Mademoiselle Lucile, surnommée Mademoiselle Mimi* (p. 189). Coincide con la Lucille Lovet real. También Carrere llama Lucila a un personaje suyo, habitante de un sotabanco, una muchacha física amante de un escultor. (CARRERE, pp. 35-40)

⁴²⁸ (...) *les fleurs de gaze, de soie et de velours ; les jasmins blancs ; les anémones empourprées par le sang d'Adonis, les myosotis bleus, et tous ces charmants bouquets qu'elle composait aux jours lointains de votre court bonheur.* (p. 188)

Lo que viene a ser otra bonita alusión a las alturas, cerca del cielo, de la gloria otras veces, de lo que la buhardilla tiene de paraíso artificial asociado a la altura y la luz⁴³⁰, aunque también al frío, que es una constante en esta ópera, desde el arranque hasta el final. Llama la atención la referencia a la religiosidad de Mimì. No hay rastro ni en ella ni en ningún otro personaje en la novela o en su adaptación teatral. De hecho, si hay alguna alusión a la Iglesia es en tono de broma⁴³¹. No podemos considerar tal la continua invocación a la Providencia, que se identifica con el destino o incluso la suerte, y que tiene mucho de ironía. Pero en esta ópera, en el Acto III, cuando deciden separarse, Mimì reclama su misal, y al final Musetta reza a la Virgen. Ya hicimos notar, a propósito de *La Traviata*, la casi nula presencia del hecho religioso en su fuente literaria, *La Dame aux camélias*. Ahora bien, si alguien conservaba la tradición religiosa y la transmitía, eran las mujeres⁴³². La irreligiosidad que nació en la Revolución Francesa estaba muy extendida en París y Flaubert, siempre concienzudo y documentado, y un punto malévolo, lo subraya, cómo no, en *L'éducation sentimentale*⁴³³, ambientada precisamente por aquellos mismos años.

Tampoco tiene desperdicio la insistencia de Mimì en que vive “*sola, soletta*”, que la desmarca de la Mimi de las *Scènes*. Todavía dice.

*Col novo aprile
germoglia in un vaso una rosa;
foglia a foglia l'olezzo...
È sì gentile*

*il profumo d'un fiore!
Queli ch'io faccio
Ahimè! Non hanno odore.*

Las flores que confecciona Mimì en casa, trabajando a destajo, no huelen, como las de la ‘dama de las camelias’. La tendencia de los comerciantes a subcontratar la producción sobre pedidos a destajo y de trabajo a domicilio se acentuó en París a partir de la mitad del siglo. La confección de flores estaba un poco mejor pagada que la

⁴²⁹ *Un rayon de soleil, pareil à une flèche de lumière, pénètre brusquement dans la chambre et le força à écarquiller ses yeux encore voilés par les brumes du sommeil ; en même temps cinq heures sonnèrent à un clocher d'alentour.* (p. 2)

⁴³⁰ POPEANGA.

⁴³¹ — *Sacrebleu ! Qu'il fait faim ! dit Schaunard ; et il ajouta négligemment : est-ce qu'on ne déjeune pas aujourd'hui.*

Marcel parut très-étonné de cette question, plus que jamais inopportune.

— *Depuis quand déjeune-t-on deux jours de suite ? dit-il. C'était hier jeudi.*

Et il compléta sa réponse en désignant de son appui-main ce commandement de l'église :

« Vendredi chair ne mangeras,

Ni autre chose pareillement. » (p. 42)

⁴³² DAUMARD, pp. 190-1.

⁴³³ *A part quelques-uns, l'ignorance religieuse de tous était si profonde, que le maître des cérémonies, de temps à autre, leur faisait signe de se lever, de s'agenouiller, de se rasseoir.* (FLAUBERT, p. 445)

Está describiendo los funerales de Dambreuse, un riquísimo hombre de negocios, en la *Madeleine*, con asistencia de la más encopetada aristocracia y alta burguesía.

costura, pero menos que el trabajo de las lavanderas: para 1860 Duveau calcula anualmente 420, 340 y 685 francos respectivamente⁴³⁴. Dado que se calcula en 500 francos anuales lo necesario para pagar el alquiler, vestirse y alimentarse, muchas chicas como ella, las *grisettes*, se arrimaban a un estudiante para sobrevivir.

Los temas musicales de estas dos arias, que alcanzan su clímax sonoro hacia el final, como es característico del estilo del momento, volverán a ser utilizados en los Actos III y IV. Pero, evitando la tradición del número cerrado, Mimì acaba casi declamando y una intervención de fuera, las voces de los bohemios que llaman desde la calle, acaba por remansar con naturalidad tanta emoción. A continuación se desarrolla el dúo amoroso que cierra este Acto I. Pero el encuentro de Rodolphe y Mimi no fue así en la novela⁴³⁵: todo esto está tomado tal cual de otros personajes, el escultor Jacques D. y Francine⁴³⁶. Su historia volverá a ser utilizada más adelante para el final de la ópera.

El Acto II se centra en el episodio de la cena en el *Momus*, trasladado aquí al corazón del Barrio Latino, narrado en el capítulo XI de la novela, por donde empezaba la ópera de Leoncavallo. El dibujo, del auténtico *Café Momus* en su estrecho emplazamiento de la orilla derecha, que, como veremos, Puccini cambia, es de 1819:

⁴³⁴ Citado por HARVEY 2, pp. 210 y 227.

⁴³⁵ *Rodolphe rencontra donc la jeune Mimi qu'il avait jadis connue, alors qu'elle était la maîtresse d'un de ses amis. Et il en fit la sienne.* (pp. 190-1)

⁴³⁶ *Donc, Mademoiselle Francine était en belle humeur, et chantonait en montant l'escalier. Mais, comme elle allait ouvrir sa porte, un coup de vent entra par la fenêtre ouverte du carré éteignit brusquement sa chandelle (...).*

Elle frappa donc deux petits coups à la porte de Jacques, qui ouvrit, un peu surpris de cette visite tardive. Mais à peine eut-elle fait un pas dans la chambre, la fumée qui l'emplissait la suffoqua tout d'abord, et, avant d'avoir pu prononcer une parole, elle glissa évanouie sur une chaise et laissa tomber à terre son flambeau et sa clef.

Lo que sigue es muy parecido. Ambos ayudan al destino aunque cambien algunos detalles. Jacques esconde las cerillas y dice que no tiene más :

— *Certainement, mademoiselle, répondit Jacques en cherchant des allumettes à tâtons.*

Il les eut bien vite trouvées. Mais une idée singulière lui traversa l'esprit ; il mit les allumettes dans sa poche, en s'écriant :

— *Mon Dieu ! Mademoiselle, voici bien un autre embarras. Je n'ai pas une seule allumette ici, j'ai employé la dernière quand je suis rentré.*

Francine es la que ve la llave cuando sale la luna y la esconde :

Et, sans que Jacques s'en aperçût, elle poussa du pied, sous un meuble, la clef qu'elle venait d'apercevoir.

Elle ne voulait pas la retrouver. (pp. 258 y ss.)



Puccini y sus libretistas nos ahorran las protestas del propietario del café por el comportamiento de la cuadrilla de bohemios y a cambio nos ofrecen una escena multitudinaria en el exterior del local. La muchedumbre que transita por un cruce de calles del Barrio Latino, los vendedores, los chiquillos, comentarios, pregones, bromas, todo se superpone y entremezcla en un complejísimo coro de manera impresionista. Una magnífica ilustración de la nerviosa movilidad con que el hombre contemporáneo contempla el mundo exterior. Esta simultaneidad escénica y musical muestra técnicas de creación decisivas para la literatura y la música del siglo XX⁴³⁷. Se trata de una música de aire libre que contrasta con la del Acto anterior, toda una pintura de ambiente y ‘color local’, que no existe en la novela y a la que nos referiremos luego, cuando comparemos música y pintura.

En medio de semejante bullicio vamos reconociendo a los protagonistas: Schaunard prueba una trompa algo desafinada, que retoma el *re* falso del piano de las *Scènes*⁴³⁸ (“*Falso questo re!*”); Colline se compra el abrigo y distribuye sus libros por

⁴³⁷ PLUTA, p. 72.

⁴³⁸ Cap. I.

los bolsillos; más tarde enseña su último hallazgo bibliográfico (“*una grammatica runica*”); Rodolfo y Mimì contemplan fascinados el escaparate de un joyero, ejemplificando el creciente poder de la mercancía como espectáculo⁴³⁹; inician un tema musical que continuarán luego, ya sentados en el *Momus*, una vez que aparezca Musetta:

<p>MIMÌ <i>Bel vezzo di corallo!</i> RODOLFO <i>Ho uno zio millionario.</i></p>	<p><i>Se fa senno il buon Dio voglio comprarti un vezzo assai più bel.</i></p>
--	--

La esperanza de heredar de un tío es recurrente en la novela⁴⁴⁰. Y no olvidemos que, en la adaptación teatral, Rodolphe empieza viviendo con su tío rico Durandin, y que al final se convierte en su heredero⁴⁴¹.

Finalmente se reúnen todos los amigos en torno a una mesa en el exterior, cosa muy improbable una noche de 24 de diciembre en París, por mucho que se suponga que el *Momus* está atestado. Este detalle fue motivo de discusiones pero finalmente quedó así. Puede que a Puccini le recordara el ambiente de las terrazas de la galería *Vittorio Emmanuele* que frecuentó en Milán. En todo caso no quería prescindir ni de la cena en el café ni de la animación callejera para este Acto del Barrio Latino y, una vez más, la necesidad, tan operística, de sintetizar se impuso. Rodolfo presenta a Mimì, desarrollando luego una arrebatadora melodía⁴⁴² (“*Dal mio cervel*”) que parece otra vez que vaya a convertirse en aria, pero que se corta a los ocho compases:

<p><i>Questa è Mimì, gaia fioraia. Il suo venir completa</i></p>	<p><i>la bella compagnia, Perch'io sono il poeta, Essa la poesia.</i></p>
--	---

⁴³⁹ HARVEY 2, p. 275.

⁴⁴⁰ En el Capítulo I Schaunard:

(...) *il ne voulait pas se grever au delà d'un certain chiffre qui était encore au bout de la plume d'un oncle normand dont il devait hériter* (p. 19). En el Capítulo X es Rodolphe el que sueña (p. 129). Y en el Capítulo VII de verdad hereda :

(...) *ce fut ce jour-là même, jour de Saint-Joseph, à trois heures de relevée, que notre ami sortait de chez un banquier, où il venait de toucher une somme de cinq cents francs en espèces sonnantes et ayant cours.* (p. 93)

⁴⁴¹ Pero también sueña con heredar una provincia del Perú:

(*étendu tout habillé sur son lit, rêvant*)

Est-il possible!... une telle fortune! À moi... Le digne oncle!... Me laisser par testament toute une province du Pérou! Les Péruviennes avec. (A. II, Esc. 1^a)

⁴⁴² Puccini hace bueno el tópico de que ritmo, armonía y orquestación son los elementos humanos de la música y que la melodía es el elemento divino (BELTRÁN, p. 25).

Recuerda mucho los soliloquios de Rodolphe del capítulo XXII de la novela⁴⁴³. Los bohemios la admiten con una parodia de ceremonia académica, equivalente al ingreso de Barbemuche en la novela⁴⁴⁴ o el de Rodolphe en la adaptación teatral⁴⁴⁵:

MARCELLO
Dio, che concetti rari!
COLLINE
Digna est intrari.

SCHAUNARD
Ingrediat si necessit!
COLLINE
Io non do che un accessit!

Piden de comer y beber y Schaunard no recuerda en esta ópera su prevención contra el vino blanco, que sí recogía la obra de Leoncavallo:

SCHAUNARD
Vin del Reno!
COLLINE
Vin da tavola!
SCHAUNARD
Aragosta senza crosta!

En cambio su afición a la langosta está plenamente documentada en un par de capítulos⁴⁴⁶. Mimì enseña a Marcello el gorro de dormir que le ha comprado Rodolfo. Ya hemos comentado que en la novela se destacan mucho estos accesorios y prendas de las muchachas, que luego se convierten en recuerdos, en verdaderos objetos de fetichismo en su ausencia⁴⁴⁷. También es así en la obra de teatro⁴⁴⁸.

Musetta no se había incorporado al grupo. Era una ausente añorada por Marcello y aparece ahora acompañada por Alcindoro, su actual amante, un hombre ya mayor. Al verla, Marcello se muestra resentido y hace un cruel retrato de ella:

*Per sua vocazione
fa la Rosa dei venti;
gira e muta soventi
e d'amanti e d'amore.*

*Al par de la civetta
è ucello sanguinario;
il suo cibo ordinario
è il cuore...*

⁴⁴³ Recordando a Mimi Rodolphe se pregunta:

Et d'ailleurs cette jeune femme, après tout, n'était-ce pas la poésie vivante et réelle, ne lui avait-il pas dû ses plus fraîches inspirations ? (p. 350)

⁴⁴⁴ Cap. XII.

⁴⁴⁵ A. I, Esc. 10ª.

⁴⁴⁶ XIII y XVI.

⁴⁴⁷ El Capítulo XI nos cuenta que Phémie se lo dejaba olvidado con facilidad; en el XIV el narrador invita a Rodolphe a echar el de Mimi al fuego, con todos sus otros recuerdos y, un poco más adelante, Rodolphe se emociona a la vista del adorno de aquel gorro (p. 201). Y en el capítulo XX Rodolphe pide a Mimi que para dormir la que cree que va a ser su última noche juntos lo busque en el lío de sus pertenencias y se lo ponga (p. 318). Todavía en el Capítulo XXII Rodolphe salva de la quema de recuerdos el gorro de Mimi (p. 367).

⁴⁴⁸ En la escena 12ª del A. II Marcel encuentra en su nuevo alojamiento un gorro de dormir que le recuerda a Musette, de quien resulta ser efectivamente.

Musetta, al ver a Marcello, empieza a llamar la atención intentando, a un tiempo, incomodar a su pareja y despertar los celos de su antiguo amante. Marcello capitaliza aquí el tema de los celos, ya que Schaunard, muy desdibujado, no tiene en esta ópera a Eufemia. La escena tiene su punto culminante en el vals, lento y de lánguida melodía, donde la propia Musetta se presenta como frívola y coqueta. Todo este pasaje, con Musetta tan empavesada y escandalosa, es la parodia, al estilo de la opereta, de la gran cortesana, retratada en serio en *La Traviata*. Aquí bien se puede decir que “*prima la musica, poi le parole*”: las palabras vienen detrás de la música, como creía Illica⁴⁴⁹. De hecho sabemos que muchos pasajes se iniciaban a partir de una idea musical que expresaba la vida interior del personaje o personajes. Puccini escribía un ‘monstruo’ lleno de tonterías pero que se acomodaba prosódicamente a la música, y Giacosa debía verterlo a un texto adecuado⁴⁵⁰. El ‘monstruo’ alumbrado por Puccini fue: “*Cocoricò, bistecca, mamma mia*”, que se convirtió en: “*Quando m’en vo soletta per la via*”. Curiosamente esta práctica se describe en las *Scènes*⁴⁵¹. Y sigue cantando Musetta:

*la gente sosta e mira,
e la bellezza mia
ricerca in me
tutta da capo a pie’.*
MARCELLO
Legatemi a la seggiola!
ALCINDORO
Quella gente che dirà?

MUSETTA
*Ed assaporo
allor la bramosia sottil,
che dagli occhi traspira
e dai vezzi palesi intender
sa alle occulte beltà.
Così l’effluvio del desio
m’agira e felice mi fa.*

Como la canción de Colline del último Acto (“*Vecchia zimarra*”), éste es un ejemplo de inserción de un número puramente musical en medio de la acción, con la

⁴⁴⁹ ¡La forma de un libreto la da la música, solo la música y nada más que la música! Solo ella, querido Puccini, es la forma. El libreto no es más que la huella (...). Por este motivo seguiré dando valor en el libreto solamente a la forma de pintar los personajes, al corte de las escenas y a la verosimilitud del diálogo, en su retrato de las pasiones y de las situaciones (...). (TRUJILLO, p. 127)

⁴⁵⁰ Este procedimiento era muy utilizado en la zarzuela.

⁴⁵¹ *Au bout de quelques minutes de ce concubinage sacré, il avait mis au monde une de ces difformités que les faiseurs de libretti appellent avec raison des monstres, et qu’ils improvisent assez facilement pour servir de canevas provisoire à l’inspiration du compositeur.*

Seulement le monstre de Schaunard avait le sens commun, et exprimait assez clairement l’inquiétude éveillée dans son esprit par l’arrivée brutale de cette date : le 8 avril.

Voici ce couplet :

*Huit et huit font seize,
J’pose six et retiens un.
Je serais bien aise
De trouver quelqu’un*

*De pauvre et d’honnête
Qui m’prête huit cents francs,
Pour payer mes dettes
Quand j’aurai le temps. (p. 5)*

intención de cautivar los oídos y de aportar un cierto color a la escena. El verismo recurrió a menudo con ello a lo que era una tradición anterior de la ópera cómica⁴⁵².

La presentación de Musetta hace de ella un personaje claramente diferenciado de Mimì, al modo de la adaptación teatral⁴⁵³. La canción-vals se prolonga dando lugar a que los demás personajes intervengan e intercalen sus conversaciones y comentarios, hasta que Musetta se queja de que le duele el pie y exige a voces a su acompañante que vaya a por otro par de zapatos. La práctica teatral ha impuesto que a propósito del zapato Musetta descubra el pie, la pantorrilla y algo más, con lo que el contraste con Mimì se acentúa. En la adaptación teatral Musette también exhibe una pierna, aunque en otras circunstancias⁴⁵⁴. Todo este numerito, empezando por la presencia de Alcindoro, no existe en la novela y prepara un desenlace distinto a la famosa cena. El pretexto del pie lastimado, curiosamente, aparece en la obra de teatro atribuido a otro personaje y en circunstancias totalmente distintas⁴⁵⁵.

En la breve ausencia de Alcindoro los acontecimientos se precipitan: Musetta y Marcello se reconcilian, los bohemios se encuentran con que no pueden reunir dinero para pagar la elevada cuenta y Musetta resuelve todo endosándola a Alcindoro. Todos se retiran aprovechando la ruidosa retreta (ejemplo único en esta obra de cita musical de la época⁴⁵⁶, a diferencia de Leoncavallo, tan pródigo), en un ambiente festivo parecido al del comienzo del Acto, y cuando vuelve Alcindoro se encuentra abandonado y con las dos facturas. Un final, por tanto, nuevo, ya que en esta ópera no está Barbemuche.

El Acto III tiene lugar en la *Barrière d'Enfer*, un escenario que no aparece en las *Escenas*, de la misma forma que cuanto en él ocurre no desarrolla ninguno de sus

⁴⁵² CARNER 2, p. 354.

⁴⁵³ En la Escena 1ª del A. III Musette se dedica a animar a Mimi a que tenga otros amores más lucrativos que con Rodolphe. Y más adelante Mimi declara: *Je ne suis pas Musette*. (A. III, Esc. 8ª)
En cuanto a sus amores con Marcel, la adaptación teatral contiene esta comparación musical tan apropiada al personaje. Le dice a Marcel :

Que veux-tu? Mon existence folle est une chanson, chacun de mes amours en est un couplet... mais c'est toi qui est le refrain... (A. V, Esc. 3ª)

⁴⁵⁴ MUSETTE

(apparaissant sur la balustrade)

Me voie.

(En relevant sa robe elle montre un peu sa jambe)

RODOLPHE

(courant l'aider à descendre)

Parbleu, voilà une jolie jambe, il faut que je lui offre mon bras. (A. I, Esc. 6ª)

⁴⁵⁵ En efecto, en la Escena 12ª del A. I, Durandin fuerza el encuentro de su sobrino Rodolphe a solas con la Sra. Rouvres con el pretexto de que la ha tenido que dejar en un albergue cercano porque ya no podía dar un paso.

⁴⁵⁶ Se trata de una marcha de tiempo de Luis Felipe (TRUJILLO, p. 132).

capítulos, empezando porque nada hay del empleo de Marcello y Musetta en una taberna. Allí acuden Rodolfo y Mimì por separado, cada uno con sus penas. Pero encontraremos que se integran y sintetizan varios pasajes diversos de la novela y de la adaptación teatral. De entrada resulta que la enseña del establecimiento es el famoso *Paso del Mar Rojo*, ahora convertido en el *Puerto de Marsella*, como en la tienda de alimentación donde va a parar en el capítulo XVI de la novela.

Nuevamente, y para eso estamos en un exterior, hay una elaborada pintura de ambiente, que se prolonga musicalmente unos cien compases, donde la música expresa el frío de la madrugada, con la conjunción de las flautas y el arpa⁴⁵⁷, y se asiste al trasiego y voces de barrenderos, aduaneros, bebedores noctámbulos, lecheras y campesinas. También se oyen, en esta especie de paisaje musical, las campanadas de un hospicio cercano. La pintura describe la dificultad con la que la ciudad empieza a ponerse en marcha, esa especie de timidez con la que se conducen los primeros transeúntes, que tanto contrasta con la naturalidad con la que se vive la caída de la tarde⁴⁵⁸. Apenas nada de esto hay en la novela, en la que aparece alguna otra de estas barreras de consumos⁴⁵⁹ donde, como ya hemos visto, la municipalidad cobraba el *octroi*. En ausencia de Rodolfo, Mimì acude a ver si está con Marcello y, como efectivamente dormita dentro de la taberna, cuenta al amigo el comportamiento cada vez más insoportable de su amante, al parecer presa de los celos. Mimì llega al característico clímax en el segundo verso:

*Rodolfo m'ama e mi fugge;
il mio Rodolfo si strugge di gelosia.
Un passo, un detto,
un vezzo, un fior
lo mettono in sospetto...*

Los celos de Rodolphe sí están tratados en la novela, en la que Mimi da buenas razones para ello⁴⁶⁰, pero no aquí, seguramente siguiendo la nueva

⁴⁵⁷ Las famosas 'quintas justas', anuncio de innovaciones armónicas del siglo XX (LEIBOWITZ, p. 316).

⁴⁵⁸ SANSOT, pp. 147-8.

⁴⁵⁹ En el Capítulo IV tenemos un raro pasaje donde Rodolphe se dedica a mirar por la ventana:

D'un autre côté, des groupes d'ouvriers se rendant aux barrières passaient en chantant, le brûle-gueule aux dents. Enfin, tous les autres piétons qui emplissaient la rue fumaient (p. 67).

⁴⁶⁰ *Au temps où il vivait avec Mimi, celle-ci le trompait, il était vrai ; mais s'il le savait, c'était sa faute, après tout, et parce qu'il se donnait un mal infini pour l'apprendre, parce qu'il passait son temps à l'affût des preuves, et que lui-même aiguillait les poignards qu'il s'enfonçait dans le cœur. D'ailleurs, Mimi n'était-elle pas assez adroite pour lui démontrer au besoin que c'était lui qui se trompait ? Et puis, avec qui lui était-elle infidèle ? C'était le plus souvent avec un châte, avec un chapeau, avec des choses et non avec des hommes.* (p. 351) ¡Cuánto se parece esto al pensamiento de que cada objeto de casa de Marguerite Gautier representaba una prostitución de la joven! (DUMAS 1, p. 28)

caracterización de ella en la adaptación teatral⁴⁶¹. Todo este episodio de la conversación entre Marcello y Mimì tiene su paralelo en el capítulo XX de la novela⁴⁶², aunque la situación es distinta, porque Mimi ya ha dejado a Rodolphe y expone sus razones. Al final de la conversación Mimì revela que se siente enferma (*“Da ieri ho l’ossa rotte”*). Pero ya se había mostrado su debilidad desde su misma aparición en el Acto I.

Rodolfo, como Mimì, agobiados por sus cuitas, han emprendido cada uno su peregrinaje nocturno, análogo a su exploración interior⁴⁶³. Sale Rodolfo y se esconde Mimì. Este recurso de escuchar sin ser visto, tan propio del teatro y, por tanto, de la ópera, lo emplea asimismo Leoncavallo en el A. III, y también es Mimì la que espía, aunque en circunstancias distintas. En la adaptación teatral también Mimi escucha escondida la conversación de la señora Rouvres con Rodolphe. Nada de esto hay en la novela. Rodolfo finge estar harto de Mimì por celos:

*Mimì è una civetta
che frascheggia con tutti.
Un moschardino di Viscontino
le fa l’occhio di triglia.*

*Ella sgonella e scopre
la caviglia con un far
prometente e lusinghiero.*⁴⁶⁴

Pero no son celos: ante la suspicacia de Marcello se rinde y confiesa la verdad. De seguir viviendo con él en tan malas condiciones morirá. Musicalmente aborda un tema nuevo, de gran patetismo, que recogerá la orquesta:

*La mia stanza
è una tana squallida...
il fuoco ho spento.
V’entra e l’aggira
il vento di tramontana.*⁴⁶⁵
*Essa canta e sorride
e il rimorso m’assale.*

*Me cagion del fatale
mal che l’uccide.
Mimì è tanto malata!
Ogni dì più declina.
La povera piccina
è condannata!*

⁴⁶¹ *Quand Rodolphe me quittera, je mourrai, vois-tu, j’en suis bien sûre. (A. III, Esc. 1ª)*
(...) *mais qu’il ne croie pas que je l’ai trompé!... Je sais bien qu’il ne peut pas rester avec moi toujours... on me l’a dit... j’ai compris ça... je voulais bien le quitter pour son bonheur... mais qu’il me croie coupable... Oh! je ne le veux pas! (A. IV, Esc. 7ª)*

⁴⁶² P. 315.

⁴⁶³ SANSOT, pp. 153-6.

⁴⁶⁴ La idea está tomada del Capítulo XX:

(...) *je vous ai bien reconnue quand vous passiez l’autre soir dans la rue, pied rapide et finement chaussé, aidant d’une main gantée le vent à soulever les volants de votre robe nouvelle, un peu pour ne point la salir, beaucoup pour laisser voir vos jupons brodés et vos bas transparents (p. 313).*

⁴⁶⁵ El viento que se cuela por los tejados aparece varias veces en las *Scènes*. Ya hablamos de él a propósito de la ópera de Leoncavallo. A pesar de su crueldad en invierno, los bohemios lo suelen tomar a broma, como todas sus carencias materiales:

— *Le vent est au nord, dit gravement Colline, en indiquant une girouette en évolution sur un toit voisin, nous ne déjeunerons pas aujourd’hui, les éléments s’y opposent.*
— *Pourquoi ça ? demanda Marcel.*

De forma expresa se define el alojamiento de Rodolfo como una casa-madriguera; no es un verdadero hogar.



En la ilustración de puede ver una pintura de Tassaert: esta vez su propia vivienda en 1825, una verdadera *tana squallida*.

La bondad de Rodolfo se opone aquí a la crueldad que exhibe en la ópera de Leoncavallo. Esta idea de facilitar que Mimì lo abandone para que pueda restablecerse al arrimo de alguien acomodado procede de la adaptación teatral⁴⁶⁶. Entonces Mimi rechaza la sugerencia de plano. Aquí en la ópera acepta, en el dúo amoroso que sigue, una vez que sus sollozos y la tos delatan su presencia. Esta vía intermedia entre la novela y la adaptación teatral sorprende y hasta parece incoherente con lo que hasta ahora sabíamos de Mimì. Pero el público está predispuesto a aceptarlo todo de ella: es un personaje simpático porque, siendo tan delicada, el destino la ha colocado en un entorno que amenaza su supervivencia (es el mismo caso que la Gilda de *Rigoletto*). En todo caso ambos amantes resultan dignificados. Pero resulta poco coherente que decidan aplazar su separación hasta que pase el invierno, es decir, seguir pasando frío juntos (“*Ci lasceremo alla stagion dei fior*”) y todavía añade Mimì: “*Vorrei che eterno durasse il verno!*”. Todo lo transfigura la música, con resonancias

— *C'est une remarque atmosphérique que j'ai faite, continua le philosophe : le vent au nord signifie presque toujours abstinence, de même que le vent au midi indique ordinairement plaisir et bonne chère.* (p. 284)

La ópera de Puccini, en cambio, carga las tintas en lo sentimental y sus personajes se arrancan con facilidad la máscara de la parodia en beneficio de la sinceridad.

⁴⁶⁶ En el A. III, Esc. 8ª, Rodolphe, que ve acercarse a un tiempo la miseria y el invierno, dice a Mimi:

Pour toi, si frêle, si délicate, notre vie est pleine de dangers... Oh! Vois-tu, Mimi, je t'aime tant, que plutôt que de te voir malheureuse avec moi, j'aimerais mieux... oui! J'aimerais mieux te voir heureuse avec un autre.

orientales, y la belleza de la instrumentación. También en la novela se da el caso de que, decididos a separarse, lo reconsideran y aplazan, pero Rodolphe de verdad estaba celoso y Mimi le había dado motivos⁴⁶⁷.

El dúo amoroso se transforma en cuarteto porque simultáneamente asistimos a una escena de celos entre Marcello y Musetta, una de esas broncas a las que en la novela solo se alude pero que, Leoncavallo en su Acto III y Puccini aquí, desarrollan en tiempo real. Lo que en el primero era dramático, crudo, ‘verista’, aquí resulta, como contrapunto al idilio de Rodolfo y Mimì, cómico y hace sonreír. Puccini está en esto mucho más cerca de la combinación del lirismo romántico y el elemento bufo de Donizetti⁴⁶⁸.

El último Acto vuelve a tener como escenario la buhardilla del principio y sigue más o menos el A.V de la adaptación teatral y el Capítulo XXII de la novela. Es el único que sigue de verdad las fuentes. Se inicia orquestalmente con el mismo tema de los bohemios con que empezaba la obra, y ésta no es más que la primera de las reminiscencias musicales que tejen todo el final. De modo que el *leitmotiv* wagneriano no se usa aquí para una elaboración sinfónica, sino que sigue el modelo verdiano de *Rigoletto* y *La Traviata*. Marcello y Rodolfo trabajan y echan de menos a sus amantes, de quienes están ahora separados. Cada uno ha visto por casualidad en la calle a la amante del otro, muy elegante y en coche. Así sabemos que Mimì efectivamente ha dejado a Rodolfo por un amante más rico, ya que en esta obra no aparece la fiesta del patio. La música acompañará el sentido del diálogo sucesivamente con los temas de los amores de Marcello y Musetta y el tema de Mimì:

To', Musetta!
Le dissi: -e il cuor?
-“Non batte o non lo sento,
Grazie al velluto che il copre”.

Las palabras de Musetta proceden tal cual de la novela, aunque de otro capítulo⁴⁶⁹. También las recoge la adaptación teatral⁴⁷⁰. Estos momentos de nostalgia de la felicidad

⁴⁶⁷ P. 208.

⁴⁶⁸ Un ejemplo entre muchos: la Esc. 3ª del A. I de *Don Pasquale*, entre el protagonista y su sobrino Ernesto: “*Sogno soave e casto*”.

⁴⁶⁹ *Quant à mon cœur, depuis que j'ai un corset de quatre-vingts francs, je ne l'entends pas faire grand bruit, et j'ai bien peur de l'avoir oublié dans un des tiroirs de Marcel.* (p. 215)

⁴⁷⁰ A. V, Esc. 3ª.

pasada son frecuentes en las *Escenas*⁴⁷¹. La música inicia un tema dulce y sentimental, con tópicos que conocemos:

*O Mimì ti più non torni.
O giorni belli.
Piccole mani, odorosi capelli,*

*collo di neve!
O gioventù mia breve!*

Sigue luego una brillante escena de ambiente festivo, muy bien puntuada por la orquesta, con frecuentes cambios de ritmo, con los preparativos de la cena, como en el capítulo XXII. Los bohemios se entregan a toda clase de bromas y no faltan las parodias musicales cuando deciden bailar (“*La danza con musica vocale!*”): gavota, minueto (éste no lo trata la orquesta), fandango, pavana, *quadrille*, rigodón... En todo caso no hay citas precisas de época. No falta tampoco una batalla como de ópera romántica, como en el A. I. de *La Bohème* de Leoncavallo, aunque sea enarbolando las tenazas y el atizador de la chimenea (“*Snudi il ferro*”); se trata del último episodio festivo de la obra. Ya vimos que Leoncavallo los excluyó totalmente a partir de la mitad de su ópera.

Dos enérgicos acordes de la orquesta dan lugar a un radical cambio de clima. Llega Musetta anunciando que Mimì viene muy enferma por la escalera. Sansot comenta el suplicio de aquellas malas escaleras⁴⁷², ilustrado aquí por el agotamiento de Mimì, que apenas puede subir, y antes por la caída de Colline. La acción se simplifica aquí, eliminando todo el episodio de la invitación a Musette y su retraso, que se mezclaba en la adaptación teatral y seguía Leoncavallo. Musetta será también aquí el personaje eficaz que dirige a los demás y revela su corazón de oro. Pone a los demás en antecedentes:

*Ora son poche sere
intesi dire che Mimì,*

*fuggita dal Viscontino,
era in fine di vita.*

Tanta simplificación nos ahorra detalles que conocemos por la novela. Mimì y Rodolfo reemprenden su idilio extasiados (aquí no necesitan reconciliación) mientras Musetta y Marcello nuevamente dan el contrapunto, esta vez no cómico sino pesimista y preocupado. La orquesta rodea luego las palabras de Mimì como de un halo angelical

⁴⁷¹ Pp. 216 y 287. Y en la adaptación teatral :

O petite Mimì ! joie de ,ma maison, c'est donc bien vrai que vous êtes partie et que je ne vous verrai plus ? O petites mains blanches aux veines bleues, vous à qui j'avais fiancé mes lèvres ! avez-vous donc reçu mon dernier baiser ! (A.V, Esc. 2ª)

⁴⁷² SANSOT, p. 321.

(“*Buon giorno*”). Saluda a todos, porque aquí también está Colline, que faltaba en la novela y en la adaptación teatral (también en la recreación de Leoncavallo). Precisamente a él le corresponde una pequeña aria que excepcionalmente se intercala aquí, en el fluir musical, acompañada de la madera que crea un clima fúnebre.

*Vecchia zimarra, senti,
io resto al pian, tu ascendere
il sacro monte or devi.⁴⁷³
Le mie grazie ricevi.
Mai non curvasti il logoro
dorso a ricchi,
ai potenti.*

*Passar nelle tue tasche
come in antri tranquilli
filosofi e poeti.
Ora che i giorni lieti
fuggir, ti dico: addio,
fedele amico mio*

Su despedida del abrigo que va a empeñar⁴⁷⁴, para ayudar a Mimì, parece contenerlo todo: el juego de palabras inicial que remite al proverbial humor paródico de los bohemios; la apelación a la dignidad insobornable de quienes voluntariamente se han situado al margen de las convenciones⁴⁷⁵; y por último su idealista entrega a la creación y al saber. Viene a ser como un nuevo himno de la bohemia y la mitificación del característico abrigo de Colline, del que ya hemos hablado a propósito de *La Bohème* de Leoncavallo, en un contexto literario que tanta importancia da a los pocos objetos que poseen los personajes. Es muy curiosa la imagen de los bolsillos como espacio de protección (“*antri tranquilli*”) para filósofos y poetas. De hecho, el otro gran abrigo que nos vamos a encontrar en este repertorio, el de *Il Tabarro* al que da título, también se presentará creando un espacio de protección, algo así como el manto de la Virgen.

Siguen Rodolfo y Mimì entregados a un largo dúo en que la música y las palabras contienen evocaciones del Acto I, reforzadas cuando él saca el gorro de dormir que guardaba y se lo entrega a ella. Pronto llegan Marcello y Musetta, que le trae su manguito, como en la ópera de Leoncavallo, siguiendo la adaptación teatral⁴⁷⁶. Musetta reza a la Virgen. A partir de entonces todos, incluida la orquesta, se expresan en voz baja respetando el frágil reposo de la muchacha, la música enhebra citas de temas antiguos que se atomizan y decoloran, y la atmósfera tímbrica se enfría hasta que un ominoso acorde del metal proclama la muerte.

⁴⁷³ Se menciona también en las *Scènes*: el *Hôtel Bullion*. (p. 15)

⁴⁷⁴ En la adaptación teatral es Schaunard quien empeña su abrigo, ya que Colline no está (A. V, Esc. 9ª).

⁴⁷⁵ *Es tan amargo, amigos míos, seguir una vocación y no inclinarse ante el que paga, cuando el hambre y el frío llaman a la puerta del estudio* (RUSIÑOL 1, p. 23)

⁴⁷⁶ Así lo dispone Musette en A. V, Esc. 6ª, y Marcel lo trae en Esc. 8ª.

Comparación entre las dos *Bohème*. Concebidas simultáneamente sobre el mismo tema, la comparación se suscitó desde el principio⁴⁷⁷ y, como sabemos, se saldó a favor de Puccini. La trama principal está mejor definida en éste. Desde el principio subraya el carácter protagónico de Rodolfo y Mimì (famoso dúo del primer Acto) y mantiene la atención sobre ellos hasta la muerte de Mimì. Además acierta con la tipología vocal al hacer de Rodolfo un tenor y no un barítono⁴⁷⁸. Concretamente es un tenor lírico deudor más de la ópera francesa que de Verdi. En *La Bohème* de Leoncavallo, que es mucho más rica en referencias a las *Escenas* de Murger, esta pareja se mantiene en segundo plano hasta la tragedia final.

También es una ventaja de Puccini la diferenciación clara entre los dos personajes femeninos principales, diferenciación que no viene de las *Escenas*, como hemos comentado, sino de la adaptación teatral. Es cierto que la Mimì de Puccini se queda a medio camino y, de hecho, sorprende que pueda acordar con Rodolfo abandonarlo para convertirse en la concubina de algún rico con el que curarse. Pero en todo caso, su carácter más inocente y ‘romántico’ favorece la simpatía del público. Esta caracterización es también vocal, y se puede observar cómo el canto de Mimì es casi siempre *spianato*, sin adornos, con esa sinceridad de estirpe belliniana que la diferencia de Musetta, de canto más espectacular, efectista y juguetón, que recuerda a la Manon de Massenet⁴⁷⁹ y a la Violetta del A. I de *La Traviata*. Igual que en esta última obra, Puccini solo desarrolló plenamente los caracteres de Mimì y Rodolfo, por este orden, y acaso también Musetta. Los demás personajes se desdibujan. En comparación, Leoncavallo es más equitativo.

Leoncavallo, en esto como en otras cosas, se mantiene más pegado a la novela y ofrece un tratamiento más realista, por lo que su versión resulta dura. Estéticamente opta por llevar las *Scènes* hacia el *squarcio di vita* que proclama en el prólogo de *I pagliacci*. Quiere hacer la crónica de un ambiente y pone mucho énfasis en sus aspectos sórdidos, en la desdicha y la violencia:

⁴⁷⁷ En realidad desde antes del principio, puesto que hubo toda una polémica en la prensa desde los diarios *Il Secolo* (favorable a Leoncavallo y al servicio del editor Sanzogno) e *Il Corriere* (partidario de Puccini y el editor Ricordi). Hubo acusaciones, descalificaciones. Parece claro que Leoncavallo se interesó antes por las *Scènes* que Puccini y que ni el uno ni el otro se dieron demasiada prisa en terminar la obra, pero Puccini estrenó un año antes (TRUJILLO, pp. 123-6).

⁴⁷⁸ Leoncavallo hace tenor a Marcello y barítono a Rodolfo, algo que resta a este último la adhesión del público deseable en el último Acto. Recordemos la caracterización vocal heredada del romanticismo (CELLETTI, p. 100).

⁴⁷⁹ ANDRADE, p. 150.

*Dunque, vedrete amar
sì come si amano gli esseri umani;
vedrete del odio i tristi frutti*

*Del dolor gli spasimi,
urli di rabbia, udrete,
e rise ciniche!*⁴⁸⁰

La Bohème de Puccini se inserta, argumentalmente, en la tradición del melodrama⁴⁸¹, y sus personajes se hacen simpáticos al público en su inocente inmoralidad. Hay una idealización de la memoria, una nostalgia de la bohemia vivida, de la juventud pasada. Ahora bien: es muy notable cómo el lenguaje de la calle entra en esta ópera sin desentonar con la música, una nueva forma de ‘música de la cotidianidad’⁴⁸² compatible con cuanto hasta entonces se consideraba contrario a la música. Algo de esto encontraremos en *Louise* de Charpentier. Para Leibowitz el libreto de esta *Bohème* es el más ‘contemporáneo’ hasta aquella fecha⁴⁸³. Constantemente tropezamos con expresiones que se apartan del convencionalismo del género, como “-*S’accomodi un momento*” o “-*Che a detto il medico?*”⁴⁸⁴ Y ello unido a un estilo lírico de conversación, elegante y musical, que deriva directamente del *parlando sonante* del italiano. En realidad menos enfático y redundante, más moderno y ‘verdadero’ que en Leoncavallo.

Es significativo el tratamiento de la enfermedad de Mimì. En Leoncavallo empieza sana, no es una enferma. La enfermedad sobreviene a partir de que abandona al vizconde, intenta volver a su antiguo trabajo, donde es mal recibida, y sus condiciones de vida se vuelven progresivamente precarias. Del hospital la despachan sin que esté totalmente curada. Seguramente Leoncavallo ha ido más allá que Murger al cargar así las tintas en lo injusto de una sociedad que la condena a muerte, y se alinea con los naturalistas franceses en la denuncia social. La novela, en cambio, adjudica a Mimi, como veíamos, una ‘belleza enferma’; en Puccini está claro que Mimì es una enferma desde el principio (como en la adaptación teatral), desde que entra en el Acto I en la buhardilla de Rodolfo y se desmaya. Según esto, no habría crítica en Puccini. Incurriría

⁴⁸⁰ *I Pagliacci*, Prologo.

⁴⁸¹ El crítico Gonzalo Pérez Chamorro usa la etiqueta de ‘romanticismo realista’, que también convenía a *La Traviata* (PÉREZ-CHAMORRO, p. 174.). Era melodrama porque apuntaba *de forma deliberada hacia las glándulas lagrimales* –ya que el compositor buscaba emocionar al espectador expresamente (ALIER 4, p 362).

⁴⁸² PLUTA, p. 68. Para Leibowitz *nunca antes se había presentado lo “cotidiano” de un modo tan nítido en un escenario de ópera* (LEIBOWITZ, p. 313).

⁴⁸³ LEIBOWITZ, p. 323.

⁴⁸⁴ Illica le escribía a Puccini:

El verso en el libreto no es más que una costumbre bastante arraigada, una moda que ha quedado en el repertorio, lo mismo que la de llamar poetas a los que escriben libretos. Lo que realmente tiene valor en el libreto es la palabra: ¡que las palabras se correspondan con la verdad del momento (la situación) y de la pasión (el personaje). (TRUJILLO, p. 127)

en lo que los marxistas reprocharon al melodrama y que lo hacía tan gustoso a la clase burguesa: que nunca sugería las causas sociales que propician la existencia de víctimas y verdugos⁴⁸⁵. Ahora bien, la sombra de la muerte es el gran pilar dramático de la obra. La muerte de Mimì es, también en Puccini, algo más que un golpe de efecto melodramático. Es la derrota de la bohemia⁴⁸⁶.

El protagonismo de Mimì en Puccini, mucho mayor que en Leoncavallo, es también significativo. Es la más frágil de su galería de protagonistas y no tiene un solo gesto propio de una verdadera ‘heroína’: dulce y sencilla, no hace nada que no sea normal, y por eso es tan moderna. Su historia es una simple y triste historia de amor que rima a la perfección con la cotidianeidad y contemporaneidad que respira la obra, subrayadas por el elemento cómico que aleja todo heroísmo.

Finalmente está la música. La vivacidad cómico-sentimental⁴⁸⁷ de *La Bohème* de Leoncavallo está trufada de músicas ‘reales’ o que parecen tomadas de la realidad, externas a la propia obra, citas de las óperas de hacía sesenta años, aires de opereta y de *café-concert*... Música que enriquece el ambiente revivido pero que no es suya, que probablemente muchos espectadores no identifican ya y que resta unidad y vigor al conjunto, a pesar del impacto dramático de varios pasajes. En la ópera los límites del realismo son muy estrechos porque, si todo teatro se basa en el acuerdo entre artista y espectador en que la realidad es lo que ocurre en el escenario, cuando la realidad de la ficción se aleja de la realidad vivida este acuerdo es más fácil que cuando la obra pretende ser un reflejo de la realidad. Entonces resulta un simulacro simplificado. Nada de esto hay en Puccini: salvo una excepción ya señalada (la retreta) todo es suyo y uno, inspirado y eficaz, siempre más poético que lo de su rival. El *verismo* no anula en Puccini la base sentimental y evocadora del drama romántico⁴⁸⁸ que siempre mantuvo como garantía de comunión con el público.

Cuadro sinóptico relacional. Incluimos en él los cambios de personajes y procuramos dar idea de la complejidad de la elaboración de las tramas lineales de las dos óperas, hechas de multitud de episodios, caracteres y referencias dispersos en la

⁴⁸⁵ OLIVA, p. 263.

⁴⁸⁶ El crítico Agustín Blanco-Bazán lo expresa muy bien:

El final de La Bohème no es triste solo por la muerte de Mimì sino por narrarnos cómo en el anonimato de una gran ciudad el arte, concebido como la ilusión y el amor de personas jóvenes, naufraga en medio del hambre, el frío y la enfermedad. (BLANCO-BAZÁN, p. 173)

⁴⁸⁷ SALVETTI, p. 418.

⁴⁸⁸ *Ibid.* p. 432.

novela y en el drama. Como se puede ver, los Actos I, II y IV de Leoncavallo corresponden aproximadamente a los capítulos XI, VI y XXII de la novela, con ‘préstamos’ de muchos otros y también del drama. En el caso de Puccini, toma lo esencial de los Actos II y IV de los capítulos XI y XXII, respectivamente, como Leoncavallo cuando trata los episodios del *Café Momus* y la muerte de Mimì. En este último episodio también hemos visto que se aprecia la influencia del A. 5º del drama en ambos casos. El A.III de Leoncavallo y los AA. I y III de Puccini no siguen ningún capítulo en particular.

<i>La Bohème.</i> Cuadro sinóptico relacional	<i>Scènes de la vie de Bohème..</i> Novela de MURGER	<i>La vie de Bohème.</i> Drama de MURGER y BARRIÈRE	<i>La Bohème.</i> Ópera de LEONCAVALLO	<i>La Bohème.</i> Ópera de PUCCINI
Personajes	Rodolphe	Rodolphe (más protagonista)	Rodolfo	Rodolfo (más protagonista, como en el drama)
	Mimi (de personalidad similar a Musette)	Mimi (más protagonista y diferenciada de Musette)	Mimì (como en la novela)	Mimì (como en el drama e incorporando elementos de Francine)
	Marcel	Marcel	Marcello (más protagonista)	Marcello
	Musette	Musette	Musette (más protagonista)	Musetta
	Schaunard	Schaunard	Schaunard	Schaunard
	Phémie	Phémie	Eufemia	
	Colline	Colline	Colline	Colline
	Monetti	Durandin		
	Benoît	Benoît		Benoît
	Baptiste	Baptiste (más desarrollado)		
	Médicis		Salomone	
	Barbemuche		Barbemuche	
	Francine			
		viuda Rouvres		
	Muchos otros			Alcindoro
Procedencia de episodios, caracteres y referencias en las óperas. Se indican los más claros, aproximadamente por su orden, y en negrita cuando un capítulo de la novela o Acto del drama se siguen con preferencia.	Capítulos I a XXIII	Actos 1º a 5º	A.I -de la novela: XI , VII, XII, XIV, XVI, XXI, I, V, XV, XXII, XIX, VI, XI, III; XXI, IV, IX, XIII, XVIII. -del drama: 1º.	A.I -de la novela: XVI, V, IX, XVII, X, XIX, VIII, III, XVIII, XIV. -del drama: 1º.
			A.II -de la novela: VI , XV, X, I, IV, XVIII, III, XIX, V, II, XV, XII. -del drama: 2º, 3º, 1º.	A.II -de la novela: XI , I, X, VII, XXII, XII, XIII, XVI, XIV, XX. -del drama: 2º, 1º, 3º, 5º.
			A.III -de la novela: XIII, XV, XIX, I, XVI, XXII, XIV, VI, X. -del drama: 1º, 3º.	A.III -de la novela: XVI, XXII, XX, XIX, XIV. -del drama: 3º.
			A.IV -de la novela: XXII , IX, XIX, XIV, XVII, XVIII. -del drama: 5º, 2º, 3º, 4º.	A.IV -de la novela: XXII , XV, XIX, I. -del drama: 5º.

Bohemios (1904), de Amadeo Vives, fue estrenada en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela. Se inspira en la obra de Murger y, sobre todo, da la réplica dentro del género de la zarzuela, a la obra de Puccini, a pesar de no contener plagio musical alguno ni copiar su argumento. Por eso queremos incluirla en este capítulo. Sin ser paródica, como sí lo fue *La Golfemia* (1900), de Arnedo, con libro de Granés⁴⁸⁹, ni un mero pretexto para una serie de números musicales españoles, como *La patria chica* (1907), de Chapí y los Quintero⁴⁹⁰, reduce el tema a un planteamiento amable que lo aleja de la intensidad exacerbada propia de la ópera. Por entonces se estrenó también *La Petite bohème*, de H. Hirschmann, con libreto de P. Ferrier (*Variétés* de París, 1905), que como *Bohemios* tiene un final feliz. Se sabe por lo menos de otras seis obras de teatro musical inspiradas directamente en la obra de Murger. Fruto tardío sería *Adiós a la bohemia* (1933), de Sorozábal, con texto nada menos que de Baroja. Ambientada en Madrid, representa la derrota de la bohemia: Trini, la protagonista, acaba dedicándose a la prostitución, y se sugiere que su pareja, el pintor fracasado Ramón, se va a suicidar.

Ninguno de los personajes de la novela o el drama aparece en escena, si bien se dice que Roberto, el músico protagonista, cena con Rodolfo y Mimí, y muy bien, por cierto (“sopa caliente, pavo con trufas y rico *champagne*”): “¡Qué alegre es el cielo!” Aunque la historia no está directamente tomada de ninguna de las *Scènes*, son numerosos los elementos que remiten a la novela, alguno a la adaptación teatral y, por supuesto, a *La Bohème* de Puccini:

Tras un prelude vibrante, de ambicioso tratamiento sinfónico, que incluye el tema de la canción de los bohemios del Cuadro 2º, se inicia la acción del Cuadro 1º, situada en París en 1840 según la indicación escénica. Encontramos en su buhardilla⁴⁹¹ a Roberto, músico como Schaunard. Pero no es Schaunard (demasiado atrabiliario) ni se le parece, aunque sí ejerce de músico en escena, en los cuadros 1º y 3º, como el Schaunard de Leoncavallo. De acuerdo con las convenciones de la zarzuela, Roberto es un guapo joven susceptible de despertar el amor romántico de su vecinita, como vamos a ver. Cuando llega Víctor, su amigo poeta y libretista viene quejándose de la escalera, abundando en el tópico de las alturas:

⁴⁸⁹ Mimí se llama Gilí, Rodolfo es Sogolfo, Marcello es Malpelo y Musetta, Niceta, todos de la peor catadura madrileña.

⁴⁹⁰ Los protagonistas son artistas españoles que viven la bohemia parisina, pero apenas hay argumento: convencer a un rico inglés para que financie su regreso a España.

⁴⁹¹ *Interior de un sotabanco en París, a la derecha del actor. Este interior ocupará tres partes del plano de la escena, y el fondo sólo llegará a la segunda caja. En la pared del fondo gran ventana cuadrilonga con vidriera de vidrios pequeños de la época y de las llamadas de corredera. Por esta gran ventana se ve perspectiva de torres, tejados, etc, de París a gusto del pintor (...).*

Maldita escalera, ¡Caramba! ¡Qué horror! ¿Estará Roberto? (Llamando con el aldabón)

En ello insisten las amigas Cecilia y Juana cuando llegan luego, incluyendo la broma sobre la gloria de los artistas:

(Por la escalera, Cecilia y Juana)

JUANA

Hemos llegado.

CECILIA

¡Jesús, qué alto es esto!

JUANA

Hija, los artistas viven en la gloria.

Víctor es un poeta, como Rodolfo, pero tampoco es Rodolfo. No le conviene el papel de galán, sino que se ajusta al de amigo (otras veces criado) del galán, el tradicional tenor cómico de la zarzuela. Como tal antihéroe lo veremos lucirse en el Cuadro 2º. De momento entra saludando a su amigo hiperbólicamente: “¡Salud, gran Berlioz!”. La novela no menciona a este músico, como a ninguno de los que aparecerán más adelante. Roberto estaba trabajando en su ópera: su romanza inicial (“Mudos testigos”) presenta una línea de canto de influencia pucciniana. Hay a continuación un pasaje que parece sacado de la obra de teatro, en el que desde el cuarto de Roberto se oye cantar una cancioncilla a su vecina (“La mariposa”) que servirá de base al dúo con Víctor. En el Acto II de la adaptación teatral de Murger y Barrière Rodolphe oye cantar a Musette en la buhardilla de al lado y reestablece el contacto con ella y los demás bohemios⁴⁹².

No teniendo dinero para comer los dos amigos discurren de dónde sacarlo. Se les ocurre empeñar una pistola vieja, reproduciendo así la situación del Capítulo V de las *Escenas*, en el que encuentran un viejo escudo de Carlomagno que convertir en moneda corriente⁴⁹³. Por faltarles, les falta hasta el tabaco:

Está bien. Bonita situación. Las seis y media de la tarde y henos aquí en un sotabanco de la villa de París, sin lumbre, sin pan, sin tabaco, sin pipa y con una ópera, letra mía y música tuya, sin estrenar.

La situación se parece mucho a la del Capítulo IV, con Rodolfo encerrado por el tío Monetti con su *Manual del Perfecto Fumista*, que nunca acababa. Cuando llama a la puerta al viejo tenor vecino, el padre de Cossette, hay también un par de alusiones que no pasan desapercibidas:

⁴⁹² A. II. Esc. 2ª:

RODOLPHE

(s'éveillant en sursaut)

Qui diable chante ainsi? Je ne m'entends pas rêver.

⁴⁹³ P. 78

VÍCTOR

Han llamado.

ROBERTO

¿Será la Providencia?

(Levantándose y yendo a abrir)

VÍCTOR

Esa señora no sube a los sotabancos.

MARCELO

(Después de abrir la puerta Roberto)

Buenas noches.

VÍCTOR

*Pase usted... Pase usted... que con el aire...
se apaga... la estufa.*

La Providencia, que ya tratamos a propósito de la ópera de Leoncavallo, de la que unas veces se espera el milagro y a la que otras se le reprocha su olvido. Más adelante creerán encontrarla personificada en Girard⁴⁹⁴. Y cómo no, la estufa que se apaga con la corriente evoca la escena de la vela entre Rodolfo y Mimì, en la ópera de Puccini. Una nueva referencia musical corre esta vez a cargo del extenor:

*Perdí la voz una noche en Marsella al salir del teatro donde había cantado,
arrebato al público con mi ópera favorita Hero y Leandro*⁴⁹⁵.

En todo caso Vives no utiliza estas alusiones del libreto para recrear las músicas pretéritas, como hace Leoncavallo. Marcelo venía para pedir un abrigo:

Pues, en fin... yo he reparado que usted, joven, tiene un carrik, y como tengo que salir; porque esta noche se presenta mi hija en el Salón de la Ópera Cómica y va a cantar delante del director Rossand, que ya la conoce y la distingue, y delante de gran número de artistas para que la oigan y la juzguen y sea contratada...

Este problema de la falta de ropa para acudir a algún acto social también lo conocemos⁴⁹⁶. La aparición de Cossette, a la que ya se había oído cantar, deja muy claro que no es un personaje equivalente a las chicas de las *Escenas*⁴⁹⁷ ni a su traducción en las dos óperas. Por algo no se llama Musetta ni Mimí, igual que Roberto no es Schaunard:

⁴⁹⁴ *Este hombre es la Providencia en frac.* (Cuadro III, esc. 7ª)

⁴⁹⁵ Probablemente, por la edad de Marcelo, se trate de *Ero e Leandro*, de Ferdinando Paer, estrenada en Nápoles en 1794.

⁴⁹⁶ Invitado a cenar por un diputado Rodolfo recompone su atuendo:

Et il commença une longue perquisition dans tous les coins des deux chambres.

Après une heure de recherche, il réalisa un costume ainsi composé :

Un pantalon écossais,

Un gant jadis blanc,

Un chapeau gris,

Un gant noir. (p. 45)

Une cravate rouge,

En la adaptación teatral se plantea el mismo problema a propósito de la fiesta que va a dar Musette en su casa. Marcel y Colline se piden uno a otro una corbata blanca y un traje negro (A. III, Esc. 4ª).

⁴⁹⁷ A quien sí se parece, en cuanto a honestidad, es a la Mimí de la adaptación teatral. Precisamente Musette se compara con ella:

(...) si elle abait voulu cependant, elle aurait pu éter comme moi... J'aurais bien été comme elle si je l'avais pu. Nous avions chacune notre maladie! Moi une maladie qui m'a fait vivre, la coquetterie et le plaisir. Elle, une maladie mortelle, l'amour et l'honnêteté. (A. V. Esc. 7ª)

Marcel le insiste a Rodolphe:

(...) elle ne t'a jamais trompé, et si tu n'étais pas riche, son amour te faisait crédit. (A. V, Esc. 2ª)

*No quiero que sepa que aquí vengo yo.
Porque aunque Cossette venga siempre aquí,
viene nada más porque ella es así.
Una chiquilla buena y sencilla,*

*que se desvive por hacer bien.
Pero no quiere que piense nadie
que aquí otra cosa busca Cossette.*

Una caracterización propia de un espectáculo más ‘blanco’ que realista como es esta zarzuela de argumento romántico. Se confirmará en el Cuadro 2º, en el dúo con Roberto. No obstante el personaje sostiene una especie de debate interno entre el amor y la gloria artística, momento de mayor intensidad musical, que se parece algo al de las grisetas de las *Escenas*, entre el amor y el *demi-monde*:

*¡Amor!... ¡Amor!
Si es amor el sentir por un hombre latir
con fuego el corazón;
si es amor suspirar y sufrir
y abrigar una dulce ilusión,
entonces sí, yo siento amor,*

*mas no lo diga por favor,
porque Cossette no puede amar
sino a la gloria nada más.
Brillar en la escena mi amor solo es,
y después de alcanzar mi noble anhelo:
¡pensar solo en él!*

El progreso personal se entiende como un “noble anhelo” (ya lo trataremos en el capítulo dedicado a los valores urbanos). Si Cossette no se parece a la Mimi de la novela ni a las de las óperas, tiene mucho que ver con la de la obra de teatro, una muchacha inocente salida del orfanato que inspira a Rodolphe un gran respeto⁴⁹⁸. Cosette se llamaba precisamente la bonita e inocente heroína de *Les Misérables* de Hugo.

Las amigas de Roberto no le encuentran en casa y dejan un mensaje avisándole de que está invitado a cenar a casa de Mimí:

(Hace que coge un poco de yeso de la pared de la escalera y escribe en la puerta:)
Emos benido Juana y Cecilia
Te esperamos en casa de Mimi
Ay cena

El recurso de escribir con un trozo de yeso en la puerta permite que el escrito sea visto por el público y aprecie la mala ortografía. El tema de la ortografía, que no recogen las

⁴⁹⁸ En la Esc. 13ª de la. II :

RODOLPHE

*Adieu, Mimi ; je vais faire mes mailles, car il faut que je parte.
(Il ramasse ses papiers et les met dans sa maille)*

MIMI

S’il y avait deux chambres.

RODOLPHE

Oui, mais il n’y a qu’une.

óperas, lo sabemos muy repetido en la novela: capítulos III⁴⁹⁹, VI⁵⁰⁰, XX⁵⁰¹ y XXII⁵⁰². Roberto también recibe una invitación para la audición de Cossette, que ella ha tenido el cuidado de hacerle llegar sin descubrirse por mediación de Girard. Se le plantea el mismo problema que a Marcelo: la ropa.

ROBERTO

Cenemos antes, y después Rodolfo, que está en fondos y ahora tiene ropa, me la prestará y me presentará decente... Pero, Señor, ¿quién habrá podido?... ¿Sabrán que tengo acabada mi ópera Luzbel y querrán estrenarla?

Aparece así el otro nombre de *La Bohème*, el amante de Mimì. Y también el nombre de la ópera, indudablemente romántica, que componen Rodolfo y Víctor : *Luzbel*. Este título, unido a que su autor se llame Roberto, muy bien podría evocar *Robert le Diable* de Meyerbeer, citado en la novela⁵⁰³. Al final del cuadro Roberto, que está contentísimo ante tan risueñas perspectivas, da palabra de matrimonio a las dos amigas:

ROBERTO

(...) ¡Tenéis razón! A cenar primero, y después a la Ópera Cómica y, si estreno y obtengo un éxito, yo os empeño lo único que me queda que empeñar, mi palabra de honor de que me caso.

CECILIA

¿Con las dos?

ROBERTO

No, con una primero, y cuando enviude con la otra.

La resistencia al matrimonio es proverbial entre los bohemios. En la novela ninguno de ellos está casado salvo tal vez Colline. Precisamente por eso podría explicarse que su mujer no aparezca nunca, aunque se la mencione un par de veces⁵⁰⁴. En la obra de teatro, que por lo que hemos visto antes sí parecen haber manejado los libretistas, hay más de una declaración taxativa de Rodolphe⁵⁰⁵.

⁴⁹⁹ P. 62.

⁵⁰⁰ A las chicas como Musette, al cabo de un tiempo de vivir en París las define: *beaucoup de coquetterie, un peu d'ambition et guère d'orthographe* (p. 84).

⁵⁰¹ P. 327.

⁵⁰² P. 378.

⁵⁰³ P. 156.

⁵⁰⁴ En el del Cap. XI :

Quant à Madame Colline, qu'on ne voyait jamais, elle était comme toujours restée chez elle, occupée à mettre des virgules aux manuscrits de son époux (pp. 144-5).

También en el Cap. XIV, p. 190. Curiosamente en la adaptación teatral encontramos haciendo este cometido con los escritos de Rodolphe a Baptiste (A. II, Esc. 8ª).

⁵⁰⁵ A. I. Esc. 4ª ; es la oposición entre los valores burgueses y los de la bohemia, que incluyen el amor libre:

DURANDIN

Igual que en el primer Cuadro no se precisa qué edificios se pueden reconocer a través de las vidrieras de Roberto, tampoco en el 2º sabemos cuál es el cruce de calles donde ocurre la acción⁵⁰⁶. Ya vimos que Puccini y sus libretistas se preocuparon de dejarlo bien claro cuando se trataba de colocar el *Café Momus* o la taberna de la *Barrière d'Enfer*. Los primeros compases de la orquesta pintan el ambiente de la noche parisina, la nieve y la gente que acude al *Baile del Laurel*. Como hizo Leoncavallo, Vives introdujo un Himno de la Bohemia en este caso en forma de pasodoble, que es cantado aquí por los que acuden, con un atractivo solo a cargo de un barítono:

BOHEMIOS

*En pos de la alegría
corramos sin cesar
llevando en nuestras almas
amor y libertad.
¡Viva! ¡Viva!
Corramos los bohemios de ardiente corazón;
corramos a la fiesta sagrada del amor.
En la luz del sol que enciende
los colores en la flor
tembloroso y palpitante*

está el beso del amor.

*Libre el pájaro en la selva
libertad cantando va
y al correr al mar el río
va cantando libertad.
¡Libertad! ¡Libertad!*

UN BOHEMIO

*Así en lo profundo del alma bohemia
se enciende entre besos la loca pasión
y siempre dichosos la vida cruzamos
y libres cantamos las glorias de amor.*

Juventud, amor y desprendimiento eran los contenidos del himno de Leoncavallo; amor y libertad los de *Bohemios*. La obra de teatro también presenta algún alegato parecido, aunque no sea en forma de himno⁵⁰⁷. Víctor se tropieza en la calle con Juana y Cecilia e inicia el típico número cómico de zarzuela (“Dos grisetitas y muy

En l'épousant, tu aurais du côté de ta femme seulement quarante-mille livres de rentes... Tu aurais une position calme, tranquille, tu aurais des enfants.

RODOLPHE

Où, c'est ça, beaucoup d'enfants et des lapins ; merci, ça ne peut pas m'aller. Il me faut de l'air, de la liberté, une vie accidentée, orageuse si vous voulez... quitte à ne pas dîner tous les jours, ça m'est égal. Les jours de bombance, je mangerai pour un mois.

Y más adelante :

Me marier, comprenez-vous ça ? emprisonner ma liberté dans un contrat, jeter mon cœur dans le pot-au-feu du ménage, couper les ailes de ma jeunesse (...). (A. I, Esc. 10ª)

⁵⁰⁶ Una plazoleta en el Barrio Latino de París, a la que afluyen varias calles (...). En primero y segundo término izquierda y lateralmente, otra casa cuya parte baja la ocupa el restaurant de La Bola de Oro, con su letrero correspondiente y su gran bola de oro sobre la puerta de entrada, que será practicable. Tanto a través de la puerta como de las ventanas se verá bien el interior del restaurant (...). Al fondo derecha calle que va directamente al fondo y con casa que forma esquina a dicha calle y fachada, puerta al público con tres grandes entradas iluminadas con globos de luz y gran letrero que dice: “El Laurel. Gran Baile” (...).

⁵⁰⁷ (...) Leur existence de chaque jour est une œuvre de génie, un problème quotidien... Mais qu'il leur tombe un peu de fortune entre les mains, on les voit aussitôt calvacader sur les plus ruineuses fantaisies, aimant les plus jeunes et les plus belles, buvant des meilleurs et des plus vieux, et ne trouvant jamais assez de fenêtres par où jeter leur argent... (A. I, Esc. 8ª)

guapas”). No las conoce pero las identifica inmediatamente como grisetas y empieza a requebrarlas: no son como Mimí. Víctor se presenta como poeta:

*Poeta y autor dramático de mucho porvenir...
¿Qué pensábais vosotras, que era yo un miserable banquero? Pues soy más.*⁵⁰⁸

Parece reírse del desairado papel que hace el banquero Alexis, el amante de Musette⁵⁰⁹. Luego es el inefable Girard quien habla con las chicas. Con Papá Girard (el tío Girard, deberíamos decir más bien, aunque en este caso el personaje no está tomado de la novela ni de la obra de teatro ni de las óperas, ni bajo este nombre ni bajo ningún otro) entra en escena un personaje de gran eficacia cómica, el protector de todos los artistas, el hombre introducido que aconseja y recomienda y que, como veremos, no es más que un fantasma a quien ninguno de los famosos que proclama sus íntimos conoce. Pero de momento todos los protagonistas lo toman en serio, siempre dentro de las convenciones de un teatro musical básicamente ingenuo:

¡Qué lástima que vosotras no seáis algo, es decir, artistas! ¡Ah! Porque si lo fuérais con esas caras, con esos cuerpos, con esa distinción, llegaríais al pináculo, al pináculo de la gloria, pero como no sois nada más que muy bonitas, eso sí, no podéis llegar al susodicho pináculo. Es un dolor... ¡Un verdadero dolor!...

Nuevamente las convenciones del espectáculo obvian aquí la posibilidad, de llegar al pináculo de la prostitución de lujo, de ascender a loretas y más allá, a grandes cortesanas, a ser como Marie Duplessis, como las elegantes que retrataba Achille Deveria en los años 30 y 40 del siglo XIX:

⁵⁰⁸ Esc. 3ª. La salida de Víctor es más que un chiste. Abunda en la soberbia de los escritores que, aun malviviendo, se resistían a integrarse en la burguesía, después de siglos de haberla negado y despreciado desde la altura aristocrática de protegidos de la nobleza (SARTRE, pp. 128-9).

Carrere también recoge este rasgo :

Sentía la necesidad de echarles a la cara aquellas culebras desesperadas que mordían su corazón. Sería la recompensa del ultraje inferido a su vanidad de literato. ¡Oh, aquello era humillante !, dejarle por un burgués estúpido y metódico... Y él creyó que amelia tenía alma de artista... ¡Qué fraude tan triste y tan ridículo ! ¡No era más que una meretriz ambiciosa! (CARRERE, p. 266)

⁵⁰⁹ Siempre está dispuesta a engañarle y vuelve en cualquier momento con Marcel, por ejemplo en el Capítulo XV, cuando por casualidad se encuentra con éste después de despedir al banquero en la estación (p. 218).



DEVERIA

Probablemente para ello hacía falta algo más que aquellas caritas lindas y hermosos cuerpos. En la novela, tanto Mimi como Musette parecen estar muy cerca de ese pináculo o tocarlo temporalmente⁵¹⁰. El encuentro entre Roberto y su vecina, a la que no conoce, permite confirmar el carácter respetable de la muchacha y suscita una gran delicadeza en Roberto:

ROBERTO

(Con dulzura y adelantándose a Cossette)

Niña hermosa, ¿qué queréis?

No bajéis al suelo vuestros lindos ojos,

no vuestras mejillas encienda el rubor,

¿por qué temerosa queréis alejaros?

¿Por qué queréis alejaros después de llamarme:

Roberto soy yo.

Ella ni siquiera quiere contestar quién es ni cómo se llama. La forma musical cambia a un vals lento (“Pues tendré que llamaros amor mío”). El comportamiento de Cossette evoca otra vez el de la Mimi de la adaptación teatral,

⁵¹⁰ Musette, en p. 84 y Mimi, en p. 312. En la adaptación teatral Musette dice que acaba de encontrarse con Marguerite : *Elle mène un train de duchesse*. Uno estaría tentado de pensar que se trata de Marguerite Gautier, aunque la descripción es cruel : *une fille laide comme les sept péchés, et maigre comme un vendredi* (A. III, Esc. 11^a). No puede ser ella : flaca sí, pero fea nunca.

cuando se encuentra casualmente con Rodolphe, con el que ha soñado desde que fue al orfanato para intentar sacarla por el procedimiento de solicitarla en matrimonio⁵¹¹. La presencia de Juana y Cecilia, que se despiden de Roberto y nunca acaban de irse, intrigadas por la desconocida con la que coquetea, convierte el dúo en un cuarteto de aire operístico, con el conocido efecto que produce la simultaneidad del tono serio, sentimental, y el bufo, muy propio de la ópera italiana, pero también del teatro clásico español.

De gran efecto cómico es el procedimiento para conseguir ayuda de Víctor, que sigue sin cenar al final del cuadro: con la pistola que pensaba empeñar finge que va a suicidarse en plena calle, esperando despertar la compasión de alguien. La Providencia llegará en forma de Girard que, al hablar con él y enterarse de que es poeta y tiene acabado el libreto de una ópera, como no podía ser menos, lo toma bajo su protección. Así confluyen todos los hilos y personajes en el teatro, en la que es la trama teatralmente más eficaz de Perrín y Palacios⁵¹². Recordamos ahora también lo expuesto a propósito de *La Bohème* de Leoncavallo sobre la parodia de lo romántico. Visto desde España, ninguna estampa tan romántica como el pistoletazo de Larra.

Tras un intermedio célebre por su *pizzicato*, en el que los conocedores ven la influencia de Gerónimo Giménez e incluso Bretón y Chapí, y también el antecedente del de *La leyenda del beso*, encontramos el escenario del último Cuadro, que presenta como novedad, respecto a las dos óperas, que es un interior elegante, el Salón de artistas de la Ópera Cómica⁵¹³, a tono con el final feliz que exigen las convenciones de la zarzuela. Recordemos que tanto las dos óperas como la adaptación teatral de Murger y Barrière vuelven en el último Acto a la buhardilla, a tono con su final triste. En

⁵¹¹ Rodolphe encuentra en el que hasta entonces era su alojamiento a Mimi:

MIMI

Vous ne me faites pas des questions?

RODOLPHE

À quoi bon? Vous êtes près de moi, le reste m'est égal.

MIMI

Mais moi, je ne veux pas que vous puissiez avoir de mauvaises idées... et je vais tout vous dire... (A. II, esc. 13^a)

⁵¹² A ellos se deben también: *Certamen nacional*, *Cuadros disolventes*, *La corte del faraón*, *La generala* y *El húsar de la guardia* (GÓMEZ AMAT, p. 11).

⁵¹³ Ya estaba instalada en el teatro que da la espalda al Bulevar de los Italianos, conocido hoy como Sala Favart:

(...) Grandes candelabros encendidos (...). Retratos de músicos célebres y artistas de aquella época, repartidos convenientemente en el salón. Bustos, macetones de plantas, etc., etc. Tapices, etc., a gusto del pintor. Divanes de terciopelo rojo, alrededor del salón. Sillones dorados, sillas (...).

El escenario resulta muy verosímil: este Salón aparece entre la veintena de tipo institucional que cita Vicente García de la Puerta en su interesante repaso a la vida musical de los salones de París en el II Imperio, es decir, un poco después del tiempo de la acción (GARCÍA DE LA PUERTA, p. 46).

Bohemios, el acabar en este nuevo escenario, manifiesta el progreso de los protagonistas, y se parece más a la última de las *Scènes*.

Es muy notable además que se cifre el triunfo de los tres protagonistas - poeta, músico y cantante- en el género que nos ocupa, la ópera⁵¹⁴: igual que en la versión cinematográfica de la ópera *Louise*, que trataremos más adelante. Girard introduce a Víctor con estas palabras, que denotan la exclusividad de este espacio: “¡Adelante, amigo mío! Yo entro aquí como en mi casa.”

Hace años que tienen el texto de *Luzbel* en la Ópera Cómica: ese libro que duerme en un cajón a la espera de que lo lean recuerda mucho al *Vengeur* de Rodolphe⁵¹⁵. Girard disuade a Víctor de que le dé su libro a un músico desconocido:

GIRARD

¿Un principiante?... ¡Pero, hombre..., a quién se le ocurre darle la obra a un músico nuevo!... Un poema tan admirable, lleno de poesía, de sentimiento...

VÍCTOR

¿Pero usted lo conoce?

GIRARD

No, señor; pero debe tener mucho sentimiento. Una obra así se le da a otro músico, a Bertón⁵¹⁶, a Auber⁵¹⁷, sobre todo a Auber.

VÍCTOR

¿A Auber?

GIRARD

¡Claro, hombre! ¿Cómo van ustedes a estrenar, dos desconocidos?

Un nuevo ejemplo de ambientación musical, en el texto y no en la música. Estos músicos, aunque traídos oportunamente, no aparecen en las *Escenas* ni en la adaptación teatral. Tampoco la alusión que sigue, en boca del infeliz Marcelo:

¡Ah! Oiga usted, señor Girard. Se me ocurre una idea... Como usted es un hombre muy influyente, le voy a pedir un favor. Si Cossette gusta esta noche y la contratan, yo quisiera entrar en la compañía de partiquino, porque aún conservo voz bastante para decir aquello en la Lucrecia: ¡Viva el Madera!

⁵¹⁴ Ilustra la relevancia social de este espectáculo. Lo que pretende Cossette es lo mismo que Achille Papin ofrece a Philippa en *El banquete de Babette*. En sus palabras se confunden el mito de París y el de la ópera: *Ella, dijo, se elevaría como una estrella por encima de todas las divas del pasado y del presente. El emperador y la emperatriz, los príncipes, las grandes damas y los bels sprits de París la escucharían con lágrimas de emoción (...). Cuando saliese del Grand Opera del brazo de su maestro, la multitud desengancharía los caballos de su coche, y ella misma la llevará al Café Anglais, donde la aguardaría una espléndida cena* (DINESEN, p. 40).

⁵¹⁵ *Il y avait pourtant deux choses qui n'abandonnaient point Rodolphe au milieu de ces pénibles traverses, c'était sa bonne humeur, et le manuscrit du Vengeur, drame qui avait fait des stations dans tous les lieux dramatiques de Paris.* (p. 63)

⁵¹⁶ Henri-Montan Berton (1767-1844), autor de numerosas óperas y de un panfleto anti-Rossini titulado *De la musique mécanique*, publicado en 1826.

⁵¹⁷ Esprit Auber (1782-1871), el último representante después de Boildieu de la ópera cómica, compuso *Fra Diavolo* (1830) y un ejemplo pionero de Gran Ópera: *La muette de Portici* (1828). Todavía en 1856 daría a la escena *Manon Lescaut*, antes que Massenet y Puccini.

Se trata de la escena de francachela de la *Lucrecia Borgia* (1833)⁵¹⁸ de Donizetti, autor enormemente de moda en la época evocada. Por la misma razón que Víctor no debe trabajar con un desconocido, Girard empuja a Roberto a pedir un libro a Scribe:

GIRARD

(...) Esta misma noche busca usted a su compañero, a ese advenedizo y le dice usted: Amigo mío, yo lo siento mucho... Yo no puedo estrenar contigo, porque Scribe me ha escrito un poema para aprovechar mi música, y ya comprenderás que...

ROBERTO

Pero eso no es verdad... ¿Cómo ese gran poeta va a darme a mí un libro?

GIRARD

¿Y por qué no? Si Scribe es íntimo amigo mío...

También Scribe⁵¹⁹, no citado en la novela ni en su adaptación teatral, forma parte de esta ambientación, muy bien traída por el argumento. Cuando finalmente se encuentran Víctor y Rodolfo tienen este diálogo:

VÍCTOR

(...) ya sé que has cenado, mal amigo, sin acordarte de mí, de Víctor, que ha tenido que suicidarse hace un rato.

ROBERTO

(Riendo)

¿Suicidarse? Vamos, ven acá, loco.

VÍCTOR

No quiero

ROBERTO

Si durante la cena me he acordado de ti, y mucho; te aseguro que he cenado por los dos.

Esto aparece casi tal cual en la novela, solo que aún parece más hiriente porque Rodolphe ha traído a Schaunard unos frutos secos⁵²⁰. La idea también se aprovecha en la adaptación teatral⁵²¹.

La obra concluye con un convencional y divertidísimo concertante final, en que también se aprecia la influencia de Puccini⁵²², donde tiene lugar la solemne presentación de Cossette a cargo de Girard, a quien nadie conoce según se encarga de poner en evidencia el coro; la llamada al teclado a Roberto; la interpretación triunfal del

⁵¹⁸ A. II, Esc. 2ª.

⁵¹⁹ A Eugène Scribe (1791-1861) se debe infinidad de libretos de óperas famosas como las varias veces citadas aquí *Fra Diavolo*, *Robert le Diable*, y *Les Huguenots*. De las dos últimas nos hemos de ocupar más adelante.

⁵²⁰ — *Ingrat ! dit Marcel en tirant de la poche de son habit une poignée de noisettes. Moi qui lui apportais à dîner !* (p. 51)

⁵²¹ A. II, Esc. 7ª.

⁵²² No faltaron las acusaciones de plagio, aunque no hay ningún motivo ni frase musical tomado de *La Bohème*.

famoso dúo de *Luzbel*; y los comentarios del coro que se suman a un brillantísimo final. La música de *Bohemios* resultó nueva en el ambiente de la zarzuela, agradable y melodiosa, parecida a la opereta centroeuropea. Nada que ver con el costumbrismo ni el nacionalismo musical español. Por más que Vives no demuestre todavía la madurez de *Doña Francisquita*, estrenada casi veinte años después, *Bohemios* constituye su primera obra maestra.

Fedora (1898) es una ópera de Umberto Giordano, con libreto de Arturo Collauti a partir del drama de Victorien Sardou (1882), que también proporcionó los temas para otras óperas como *Tosca*, de Puccini, y *Madame Sans-Gêne*, del propio Giordano, que trataremos más adelante. Es la segunda obra de más éxito de su autor, después de *Andrea Chénier* (1896); dio mucho dinero y aseguró su porvenir (corrió entonces el calambur « *Fedora fa d'oro* »). Giordano había tardado en hacerse con los derechos, hasta que el éxito de *Andrea Chénier* convenció a Sardou. Llegó a rodarse una película en 1942, dirigida por Camillo Mastrocinque y protagonizada por Luisa Ferida y Amedeo Nazzari, para la que Giordano añadió todavía nueva música. Anteriormente este compositor no había tenido éxito con *Mala Vita* (1892), obra de un verismo tan miserable que al público napolitano no gustó ver al gran tenor Roberto Stagno en camiseta de obrero. El verismo aristocrático de *Fedora* pudo provocar reacciones parecidas, por ejemplo ante la aparición de bicicletas en el A.III, el de la casa de campo en Suiza, que disgustó a Joaquim Pena, de la revista modernista *Juventut*, de Barcelona⁵²³.

Cambios en la ópera respecto al drama de Sardou. Para la ópera Collauti reduce a tres los cuatro Actos originales de la obra de Sardou. Un único A.II funde los dos Actos centrales del drama, situados en París : el A.II, en casa de la condesa Olga, donde Loris se declara autor de la muerte del prometido de Fedora, y el A.III, en casa de ésta, en que se justifica pormenorizando las circunstancias del crimen. Parece dar la razón a algunos críticos de la época, para quienes no estaba justificado, como vimos, más que por razones de efecto, el separarlos. De modo que, como ocurre también en *Zazà*, solo un Acto de la ópera, el II, tiene lugar en París, el más destacado dramática y musicalmente. Curiosamente el personaje de Fedora, a quien vemos odiar y

⁵²³ ALIER 5, pp. 8-9.

amar, engañar y entregarse, equivocarse y arrepentirse, pero al final, provocar la desgracia del inocente Loris, no tiene una tesitura vocal definida, y puede ser cantado tanto por sopranos como por mezzosopranos : recordemos que las voces claras se venían reservando para los protagonistas ‘positivos’ y las oscuras para sus antagonistas o protagonistas ‘negativos’. ¿Es realmente simpática? Pasa con ella como con otras heroínas : Santuzza, en *Cavalleria rusticana*, y Charlotte, en *Werther*.

Análisis del Acto II. Este Acto parisino contiene el núcleo de la obra, igual que ocurre en *Zazà*. Como en esa obra el escenario es un espacio interior, un salón, en este caso aristocrático, donde nos introduce una brillante música de baile en la que se entrelazan eficazmente las conversaciones de Fedora con el diplomático De Siriex y de Loris con Boroff, un personaje secundario.



James Tissot retrató con académica pulcritud ambientes parisinos como el de este Acto II de *Fedora* en la época del II Imperio y, después de la Comuna, sus equivalentes en Londres. Aquí todo coincide: la amplitud y el lujo, las columnas y cortinajes, los músicos y, por supuesto, los elegantísimos y frívolos invitados: “*Ricevimento in casa della principessa Fedora Romazoff a Parigi. Un'arcata, sorretta da snelle colonne, divide il Salone propriamente detto dall'antisala, che serve da sfogatoio. Nel fondo si scorge l'entrata d'una serra a cristalli ricca di piante rare. Di là dall'arcata, sopra un rialzo un pianoforte a coda*”⁵²⁴.

⁵²⁴ A. II.

Por una y otra conversación sabemos del juego que se trae Fedora y la ingenuidad del enamorado Loris. La condesa Olga presenta a Fedora y a la concurrencia al pianista:

(presentandolo a Fedora)
Vi presento Lazinski,
il maestro polacco,
nipote e successore di Chopin...

un poeta del pianoforte,
un principe del sentimento,
un mago...

La fiesta en casa de Fedora es la escenificación del más elegante cosmopolitismo parisino, con sus aristócratas rusos, artistas extranjeros, cuerpo diplomático, lujo y frivolidad. Una auténtica marea de visitantes, asociada al progreso de los transportes, colmaba París⁵²⁵. En tono festivo De Siriex expone el tópico bárbaro de la mujer rusa. Se trata de una canción dentro de la ópera, que suena a canción rusa, rítmica y vivaz, es decir, se entiende que el personaje canta en realidad:

(con motteggio le eleganza, canta una
canzone russa)
La donna russa è femmina
due volte,
doppiamente adorabile ed ostil.. .
Essa é la vera donna,
d'Eva la figlia vera,
con le dolcezze e gl'impeti,
le audacie e le viltà,
l'ali e gli artigli,
l'estasi e le frodi,
pronta a immolarsi

e facile a tradir.
Tutto il suo sesso è in lei,
tutto l'esser umano:
un altare, un abisso,
un mistero!
Angelo e serpe, zingara e regina,
sol d'oriente e gelo boreal!
Ecco la donna russa,
con le dolcezze e gl'impeti,
le audacie e le viltà,
pronta a immolarsi
e facile a tradir!

La romanza « La mujer rusa » que canta el comisario rojo Pedro en la zarzuela *Katiuska* (1931), de Sorozábal, parece concebida expresamente como réplica a este decadente folklorismo propio del zarismo⁵²⁶. La contestación la encontramos en el único pasaje en que se considera París o a los parisinos, a cargo de la condesa Olga. Parece salido de una opereta:

Evvia!
Eccone un altro più somigliante ancor.
Il Parigino é come il vino,
il vino della vedova,
la Vedova Clicquot.
Fragrante e perfido,
giocondo e gelido,
ci fa girar la testa ed i garretti;

ma il cuor?
Il cuore? Ohibò!
Acido e zuccherò,
vapore e spirito,
ribolle, balza, crepita,
gorgoglia, freme,
e poi? e poi?
passò!

⁵²⁵ En *La Vie parisienne*, de Offenbach, se cuenta de un cierto “*prince indien qui est venu à Paris pour apprendre l'arabe*” (A. II. Esc. 5ª).

⁵²⁶ El tópico en *Katiuska* es otro: la dignidad de la madre que da hijos a la Revolución.

Como no podía ser menos, se responde a un tópico con otro: el parisino es como el champán *de la Viuda*. Es la *frivolité* parisina de las operetas de Offenbach. Llegamos al centro del Acto y de la obra en su conjunto, a los momentos culminantes. Loris, el tenor, sospechoso a los ojos de Fedora, achispado, seducido y enamorado de ella, responde a sus coqueteos con una brevísima y famosa aria, que cantó Caruso en el estreno y que rindió finalmente a un público hasta entonces frío. Está inserta en un dúo en que la orquesta llega a retomar otras dos veces el mismo tema arrollador:

FEDORA
(insistendo nel fingere
irritazione)
Amarvi per forza or dunque
dovrò?
LORIS
Amor ti vieta
di non amar.

La man tua lieve
che mi respinge,
cerca la stretta
della mia man;
la tua pupilla esprime:
T'amo! "
se il labbro dice:
"Non t'amerò!"

Loris describe aquí cómo se impone la comunicación no verbal sobre la palabra, algo muy oportuno en el género que nos ocupa. La acción recupera enseguida tensión cuando Fedora le presiona para que confiese que es el asesino, aprovechando que la concurrencia escucha la actuación del pianista. La ejecución de un nocturno al piano en el mismo escenario, como fondo a las confidencias de los dos protagonistas, da una insólita impresión de distancia y realidad. Ya lo había hecho Leoncavallo en su *Bohème* y lo volverá a hacer en *Zazà*, como veremos. La orquesta calla por completo. Es teatro dentro del teatro y un ejemplo de música diegética⁵²⁷, como encontramos en otras obras:

(Lazinski si siede al pianoforte. Assicuratasi che non ci saranno altre interruzioni, Fedora si concentra sulla preda. Lei e Loris sono parzialmente nascosti alla vista degli altri invitati da un paravento ornamentale e un gruppo di palme in vaso.)

FEDORA
(sottovoce)
Dimmi, dunque...
Di'... che fu?

LORIS
(si guarda intorno per assicurarsi di non essere udito)
Fu l'accusa d'aver teso un tranello
a Vladimiro Andrejevich.. .

Fedora presiona y Loris, engañado respecto a sus intenciones, enamorado de ella y ofuscado por el alcohol, acaba confesando. La línea vocal, tendida, se aparta de las

⁵²⁷ La música no emana de una fuente imaginaria, sino de la propia acción: se supone que es 'real', como en este caso, en que un pianista interpreta una pieza y los demás personajes escuchan. Se aplica también a las canciones de De Sirex y Olga. Hablaremos de estos aspectos más adelante. En el cine se puede dar lo mismo: Barbet Schroeder hace sonar música de Pink Floyd en *More* (1969) solo cuando los personajes encienden el radiocassette, siguiendo en esto a su maestro E. Rohmer.

ornamentaciones del piano. Como sabemos, Loris sale prometiendo volver a contarle todo cuando acabe la fiesta. Se reanuda la música de danza, se superpone más travesía que nunca a la terrible revelación de Loris y sigue sonando (otra vez un ejemplo de música anempática) cuando se conoce la noticia de que ha habido un atentado contra el zar. De hecho, Alejandro II fue efectivamente asesinado en 1881, cuando Sardou escribía su *Fédore*, lo que contribuye a situar la acción inequívocamente en el tiempo presente.

El cambio de escena es subrayado por una modificación del espacio hasta ahora entreabierto, que se cierra del todo. Fedora se pone a escribir la carta acusatoria y suena mientras tanto un intermedio orquestal con dos secciones, que describe el conflicto que vive entre la repulsión por Loris como asesino y la tentación de creerlo justificado y digno de amor: la primera es lúgubre y desvaída, de nocturno color, y la segunda retoma luminosamente, con variaciones, el tema de “*Amor ti vieta*”:

(Gli invitati si congedano da Fedora. Molta confusione nel fondo. La Principessa stringe a tutti la mano. Le due sale si sfollano rapidamente. I servi spengono i lumi dei lampadar e dei doppiieri. Un cameriere tira un'ampia cortina di velluto cupo tra le colonne che dividono l'antisala dal gran salone, chiudendo così tutta l'arcata. L'antisala rimane illuminata da una lampada sola (...).)

Viene a ser una de esas escenas de pantomima de las que hablamos a propósito del melodrama, donde el movimiento de los actores y la música, en este caso, lo dicen todo sin necesidad de palabras. Durante los preparativos de Fedora y los policías rusos para secuestrar a Loris y ponerlo en manos de la justicia zarista, se desliza la única referencia geográfica de este Acto parisino, la desembocadura del Sena:

GRETCH
Abbiamo un bavaglio.
FEDORA
Alle foce della Senna
vi attende la nave Elisabetta.
È quello suolo russo.

En el drama se trata de un yate fondeado en El Havre. El sonido de sus pasos precede a Loris. Fedora le acusa tonante como un fiscal y él se justifica con éxito, como sabemos, declamando sobre música (otra acepción del término ‘melodrama’) al principio, y en arrebatado arioso al final. Por segunda vez llega un sonido del exterior: un silbido de los policías que acechan en el jardín:

LORIS
(alzandosi, risoluto)
Addio!
(lontano fischio interno)

LORIS
(sfiorandola mentre le passa accanto)
lo non le temo!
FEDORA

FEDORA

(fra sè)

Il segnale!

LORIS

(dirigendosi all'uscio di destra)

Addio! a domani...

FEDORA

(sbarrandogli il passo)

Dove ten vai?

LORIS

Rincaso... È tardi.

FEDORA

No, non partire!

LORIS

Perché?

FEDORA

(cercando di prendere tempo)

Le spie che ti circondano?

(cercando ancora di prendere tempo)

Ben io le temo!

(tra sè)

L'uccideranno!

LORIS

Non vo' recarti sventura...

Addio...

FEDORA

(frapponendosi tra lui e l'uscio)

Ah! rimani!

Ho paura.

Tu corri a un agguato...

Fors' anche alla morte.

LORIS

(cercando di allontanarla)

Diranno che sono il tuo amante!

Convencida de su error, Fedora está ya decidida a hacer de Loris su amante:

FEDORA

Nè patria,

nè madre

rimpiangi per me?

LORIS

Più nulla

De un golpe la princesa Fedora se convierte en una réproba, exiliada sin esperanza al unirse ilegítimamente al hombre que ella misma ha condenado con su carta, y será castigada en el Acto III, como corresponde a los presupuestos del género⁵²⁸.

Zazà (1900), con texto y música de Ruggiero Leoncavallo, merece incluirse también en este corpus a pesar de que transcurre casi todo el tiempo fuera de París: hay un Acto central, el III, donde está el meollo dramático, que se ambienta en la capital. Por otra parte abundan las referencias a París en los Actos II y IV. No se indica nada en el libreto, pero parece darse por supuesto que la acción se desarrolla en el tiempo presente. El Acto V de la obra original se suprime en la ópera, de manera que todo acaba con la ruptura en Saint-Étienne y la renuncia de Zazà a la venganza.

El personaje de Zazà procede de lo más bajo de la sociedad: su madre, abandonada por el marido, alcohólica, cantaba en las tabernas; Cascart la llama gitana en su famosa aria del A. IV (« *Zazà, piccola zingara* »), y puede que lo sea en sentido literal ; ella reconoce que ha ejercido la prostitución⁵²⁹. En el drama (A. V) llega a lo

⁵²⁸ “*Medén agan*”, nada en exceso, que decían los griegos. Una opción tan radical inexorablemente es castigada en nuestra civilización (FREUD 2, p. 30).

⁵²⁹ (...) *stanche alfine di cotanti orrori*
cerchiamo scampo ne la vita infame!

más alto de su profesión de artista, triunfadora en París. Su espectáculo tiene lugar entonces en el famoso *café-concert Aux Ambassadeurs*⁵³⁰, en el arranque de los Campos Elíseos, el retratado en 1877 por Degas:



Degas hace sentir aquí la multitud, el calor y el ruido, y elige para la cantante un ‘gesto esencial’.

Está agradecida a Cascart, su descubridor, pero nunca lo amó de verdad⁵³¹. Emprende la seducción de Milio de forma caprichosa y frívola; pero cuando el amor viene después, estaría dispuesta a sacrificarlo todo, a dejar por ejemplo su carrera.

Noi siam le maledette! (A. III)

⁵³⁰ LEMAÎTRE, p. 293.

⁵³¹ A. II:

ZAZÀ. (*sorridendo quasi con compassione*)

M'illusi, amore non conoscevo: tutto

che in me cresceva intorno era cattivo e brutto.

Ti conobbi, eri buono; ti piacqui e mi piacesti...

fui tua... com'ero d'altri (...)

Milio tienen una posición muy desahogada: una buena casa en el centro de París, viajes, espectáculos, desplazamientos en coche... Lleva doble vida y miente todo el tiempo: a su familia y a Zazà. Está enamorado de ésta pero, ante la amenaza de perder su respetable familia burguesa, huye despavorido. El drama insiste en su deslealtad en el A. V, cuando vuelve a hacer proposiciones a la que se ha convertido en estrella parisina.

Paralelamente, es significativa la relación que tienen con sus criados : Zazà, que es una persona sincera y afectuosa, tiene confianza con su camarera Natalia, que es a la vez una amiga, la quiere, la acompaña en los momentos difíciles y la aconseja ; Marco, el criado de los Dufresne, es en cambio un golfo que, en cuanto los señores no están, se echa a leer la prensa y se fuma los cigarros del amo.

Estética y valores de Zazà. En 1900, fecha también de los estrenos de *Louise* y *Tosca*, se estaba agotando la vena del verismo, en el que todavía situamos este *squarcio di vita* tan moderado que no deja cadáveres en el escenario ni se prodiga en aspavientos para la galería, pero que incluye aspectos psicológicos como pocas veces se aprecian en la ópera (evolución de ambos personajes durante el dúo de la seducción del A. I)⁵³². El melodrama está presente, y el éxito de la obra será hacer llorar a los espectadores, pero deriva hacia la comedia burguesa, como *La Rondine*. El núcleo está, igual que en *La Traviata*, en el choque entre la moral burguesa (la paz de las familias respetables por encima de todo)⁵³³ y el *demi-monde*, que hace imposible la redención

⁵³² Lo normal es que los personajes acaben los dúos ‘siendo los mismos’ que cuando los empiezan, incluso en el caso de los larguísimos dúos de Wagner, o que, en el mejor de los casos, su evolución sea demasiado esquemática. Piero Mioli invoca ejemplos de Mozart, Bellini, Donizetti y Verdi (MIOLI, pp. 5-6).

⁵³³ Lo veremos en el A. III. En el A. IV Cascart, el anterior amante de Zazà, intenta que entre en razón y se sacrifique, en aras de la paz familiar, exactamente como hacía Germont en *La Traviata* o la madre de Ruggiero por carta en *La Rondine*:

CASCART. *Piange la tua pace svanita...*

Ma rammenta che un altro dovere hai nella vita:

Quell'uomo ha una famiglia... Rendilo!

ZAZÀ. *Abbandonarlo?*

CASCART. *È tuo dovere: rendilo!*

También en el A. IV, cuando Milio se entera de que Zazà ha estado en su casa, visto a su hija y hablado con su mujer, horrorizado, deja de excusar su doble vida y de protestar que sigue amándola; se quita la careta brutalmente:

Questo delitto hai compiuto? Hai osato...!

Un poco más adelante quiere arreglarlo:

MILIO. *(cercando scuse)*

È mia moglie... e tu sei...

ZAZÀ. *(fra l'ira e i singhiozzi)*

Lo so!... sono una piaga

putrida, che tu celi giù nel tuo cuor profondo!

*Lo so; sono una stolta che col suo piango paga
il marchio dell'infamia che la segnò nel mondo!
"Mia moglie!" quando hai detto "mia moglie" hai
detto tutto!*

por un amor verdadero de la mujer ‘pecadora’: Violetta por el amor de Alfredo, Magda por el de Ruggiero (*La Rondine*) o Zazà por el de Milio:

*E sognai di passar lieta al tuo fianco,
una vita d'amor rigenerata !*

*e mi vedevo già col crine bianco
sposa e madre adorata !...*⁵³⁴

Todo queda en eso: un sueño. La suerte es que Magda y Zazà no tienen que morir en el intento (quizá como contrapartida son heroínas mucho menos conocidas). En correspondencia con todo ello, la música de *Zazà*, a veces tensa y hasta furiosa (especialmente en los dos últimos Actos), es en otros momentos (sobre todo en los dos primeros Actos) vivaz, brillante o grotesca, cómica :

*(...) uno dei casi più lucidi, coerenti e riusciti di commedia musicale
scenicamente e musicalmente sfumata e variopinta.*⁵³⁵

Zazà ha sido una obra olvidada muchos años, que actualmente se beneficia de la ampliación del repertorio de los teatros y casas de discos, ampliación que, más que hacia adelante, hacia óperas modernas, se opera hacia atrás (Barroco) o, como es el caso, hacia títulos oscurecidos por la fama de los más trillados. Guido Salvetti le reconoce su ‘garbo macchiettistico’⁵³⁶. Del elogio de Mosco Carner se desprende que estamos ante ‘buen verismo’ :

*La heroína –una cantante de café-concert- y su ambiente son retratados con
colores auténticos, que Leoncavallo conoció por experiencia propia (...).*⁵³⁷

Análisis del Acto III. El ‘Acto parisino’ empieza con un líquido prelude para flauta solista sobre los arpeggios de la orquesta, página luminosa y limpia que luego

Milio pondrá la rúbrica:

*Ed ora io mi domando come, vicino a te,
potei scordar la dolce mia buona creatura;
come insozzare il nome mio, ch'ella porta, e me*

*in quell'immondo amplesso della tua carne
impura!
(...) e al rientrar domani nella dimora mia,
d'averti conosciuta mi resterà il rossor!*

⁵³⁴ A. IV.

⁵³⁵ MIOLI, p. 19.

⁵³⁶ SALVETTI, p. 418.

⁵³⁷ CARNER 2, p. 354.

se asociará a la inocencia y el ‘mundo perfecto’ de la niña Totò.



Pintura de 1878. A través de pintoras como Mary Cassatt o Berthe Morisot entramos en el mundo doméstico burgués, el de los confortables salones, la decoración, la vida familiar, los niños: (...) *toda una artillería de fuerzas protectoras mantiene a raya al mundo exterior*.⁵³⁸

Se oye un coro interno, el de las lavanderas que trabajan abajo, en el río (« *Perché soletta sei laggiù?* »). Se representa que las trabajadoras cantan de verdad una canción, igual que luego la pequeña Totò tocará de verdad el piano. También aquí intrusiones de música ‘real’, como las que vimos en *La Bohème* del mismo autor. El telón se alza sobre el elegante salón de los Dufresne, cuya ventana mira sobre el Sena. El arioso, de bello canto *spianato*, con que Milio inicia la escena, hace pensar en la *Manon* de Massenet (« *Adieu, ma petite table* »⁵³⁹):

<i>Oh mio piccolo tavolo ingombrato</i>	<i>domani a Saint-Etienne sarò tornato...</i>
<i>sì come è ingombro di sgomento il cuore !</i>	<i>l'ultima volta... a salutar l'amore !...</i>
<i>domani a Saint-Etienne sarò tornato...</i>	<i>Come dirle ch'io parto ? oh come fare</i>
<i>l'ultima volta... a salutar l'amore !...</i>	<i>a lasciarla ? a mentire ? il labbro mio</i>
<i>Oh mio piccolo tavolo ingombrato</i>	<i>come le giurerà di ritornare</i>
<i>sì come è ingombro di sgomento il cuore !</i>	<i>mentre che il cuore le dirà l'addio ?...</i>

La mentira tiene a Milio en todo momento en falso. Esta escena de apertura, que no existía en el drama original, es invención de Leoncavallo. La última

⁵³⁸ ACKROYD, p. 806. Estas palabras no se refieren a París, sino al Londres victoriano. Ackroyd analiza también el papel de la madre burguesa como ángel de ese hogar, en términos absolutamente aplicables a lo que vamos a ver aquí.

⁵³⁹ A. II, Esc. 4ª.

sección del monólogo, en cambio, recuerda mucho el contemporáneo « Adiós a la vida » con que se inicia el último Acto de *Tosca*⁵⁴⁰.

La aparición de la señora Dufresne da inicio a un diálogo con su marido, sobre los preparativos del viaje (equipaje, trayecto a la estación en coche) y con el criado Marco, al que da instrucciones (si viene una visita, que espere), que por una vez iguala esa cotidianeidad tan característica de Puccini, ausente en otras óperas de Leoncavallo. La escena que sigue luego, en que el criado se acomoda para leer el periódico y fumarse un cigarro, se desarrolla sobre un pasaje orquestal hecho de traviesos diseños ; es el último episodio cómico de la obra. A la vez que Marco ironiza sobre la situación política se oye por la ventana trabajar y cantar a las lavanderas :

(Si sente il canto delle lavandaje, come venendo di sotto alla finestra. accompagnato dai colpi di battitojo⁵⁴¹, mentre Marco va al canapè a sinistra e si allunga per leggere comodamente)

LE LAVANDAJE. (giù dalla Senna)

Perchè soletta sei laggiù ?

Margot ?

La entrada de Zazà y su camarera Natalia marca un giro en la obra, ya definitivamente dramática y sentimental, como expresa inmediatamente la música. Por Marco nos enteramos de que el viaje de Milio es a Lyon. Cuando las dos mujeres quedan solas, esperando a la señora, lo que parece confirmar que Milio vive en pareja, comentan la elegancia de la casa. Vuelve a oírse la flauta del principio del Acto, con sugerencias de luz y armonía:

NATALIA. (dopo una pausa, guardando il salotto)

Han scelto un incantevole elegante soggiorno...

ZAZÀ. Più del mio... Troppo bello !...

NATALIA. Perchè ?

ZAZÀ. Guardati intorno :

Zazà inicia entonces una de esas arias que salpican la obra, que no son ya piezas estróficas cerradas. Con lírico abandono contempla, entre encantada y afligida la estancia: todo le habla ; en cada elemento descifra una señal que confirma

540

*Mai più, Zazà, raggiar vedrò
da gli occhi la fiamma de l'amor !...
e mormorar mai più t'udrò
calde sul mio parole, stretta sul mio cor...*

*notti incantate, lunghe carezze
sereni di !
(...) Tutto finì !...*

La despedida definitiva, cuando más se la ama, la evocación de la noche, de los los abrazos y caricias... Todo es igualque en *Tosca* , casi con las mismas palabras. Incluso el tono de creciente pasión.

⁵⁴¹ Para Freud el trabajo manual y rítmico es símbolo de las relaciones sexuales, cosa que parece confirmar el contenido de la canción (FREUD 1, p. 163).

irrefutabilmente que una pareja tiene allí su nido. Hacia el final hay una progresión, de la contemplación a la pasión, que alcanza su clímax en la última frase.

*Non odi la tacita stanza
da un'onda di baci perversa ?
non senti l'acuta fragranza
d'amore, che corre la casa ?
È un'orma invisibile, un segno
di giunco sul lido del mare...
ché ove la donna ha suo regno*

*un nulla può tutto svelare !...
Lo vedi quel cantuccio ?
i cuscini !... il divano ?
là s'abbraccian la sera,
si tringono la mano
e si parlan d'amore !...
Oh, li vedo, son là,
e non posso dividerli !...*

Zazà lo lee todo en el salón y no se equivoca en su interpretación: allí tiene su reino una mujer.



La mujer burguesa, desde mediados de siglo en Francia, se había convertido en la administradora y gobernanta de la casa, lo que nunca fue la aristócrata, y tomó el papel de creadora del orden espacial y temporal del hogar, opuesto al desorden y pasión incontrolada que reinaba en el espacio exterior, en la calle. Exonerada de responsabilidades en la empresa familiar, disponía de tiempo y dinero para los ritos de las visitas, comidas y celebraciones, vestido y decoración de la casa, de cara a las formas de representación de la burguesía⁵⁴². Mary Cassatt nos proporciona una imagen adecuada, pintada en 1880.

Una carta sobre la mesa prueba que Dufresne está casado :

*NATALIA. (si avvicina al tavolo e si china a leggere la soprascritta)
« A Madame Dufresne, riva di Mazarino »*

⁵⁴² HAUPT, p. 65 y HARVEY 2, p. 247.

El espectador se enterará así de dónde está la casa, o más bien se hace una idea, porque, como veremos luego, esa dirección -que suena al casco histórico- no existe. Zazà decide luchar por lo suyo. Contrasta el canto afectuoso de Natalia, sobre un fluído fondo de la cuerda, con la tensa declamación de su ama, sobre oscuros acordes:

NATALIA. *Signora,
buona signora, andiamo...
Perché soffrire ancora ?
tutto è scoperto...*

ZAZÀ. *(come pazza)*
*Andare ? No : qui restar conviene :
egli è certo già stanco di queste sue catene !
Me sola ama ! io l'aspetto ferma ; egli
giungerà,
lascierà la sua sposa... e meco partirà !*

Milio podría estar cansado de las cadenas del matrimonio. En Saint-Étienne Cascart, viendo a Zazà tan enamorada, le había predicado contra el matrimonio : « *E s'anco ti sposasse ? saresti una borghese ! No : resta libera.*⁵⁴³ » ¿Cómo iba a dejar la escena y los aplausos para convertirse en una 'burguesa' ? Pero Milio sí es un burgués⁵⁴⁴, por mucho que Zazà espere que deje a su esposa y se vaya con ella.

Se inicia luego la escena de Totò, la hijita de los Dufresne, que entra con intención de hacer sus ejercicios en el piano. Es la escena lacrimógena por excelencia, en la que la inocencia y la felicidad de la niña desmontan toda posibilidad de lucha. Leoncavallo ensaya un efecto arriesgado : la niña habla, mientras Zazà canta. El lirismo desbordado de la música y el canto, tan sentimental de Zazà, hacen un doloroso eco a los hablados de la niña. Por ella nos enteramos de que madre e hija acaban de volver de pasar seis meses en Argelia, por lo que Milio ha tenido toda la libertad del mundo para estar con Zazà. En su apelación a la lágrima, Leoncavallo pone toda la carne en el asador y cada frase de la niña echa más leña al fuego. El hecho de que hable y no cante multiplica el efecto:

TOTÒ. *(passando ad altro)*
Vostro marito dove sta ?
ZAZÀ. *(imbarazzata)*
Non l'ho...
TOTÒ. *(con interesse)*
Non avete neppure una Totò ?
Oh, vi compiangio ; siete tanto mesta...

ZAZÀ. *Sono vedova... sola... abbandonata...
Una bambina al cielo io l'aveva chiesta,...
ed il cielo, Totò, non me l'ha data !
s'io l'avessi, Totò, l'adorerei...
come adorata dal tuo babbo sei...*

⁵⁴³ A. II.

⁵⁴⁴ En el A. IV se insiste en el hecho de ser burgués o no serlo. Fingiendo contento por volver a estar con Zazà, Milio se dispone a dar cuenta del almuerzo:

ZAZÀ. (...) *Hai appetito?*
MILIO. *Come un poeta!*

A pesar de todo, cuando la inefable Totò le pregunta si tiene madre, arranca una respuesta de gran belleza musical, en la que irrumpen con fuerza los violonchelos :

ZAZÀ. (con profonda tristezza)
Mamma ?! io non l'ho avuta mai !
Mamma usciva di casa in sull'aurora...
ed ero sola... fin che ritornava...
Ma la sera... al ritorno...

TOTÒ (interessandosi)
Vi baciava ?
ZAZÀ. (dolorosamente)
No : non volea destarmi...

Sin saberlo, Totò consigue evitar la catástrofe familiar. Zazà le promete:

Ma tu... vivi tranquila... soave creatura ;
il padre tuo... nessuno... ti strapperà !...



Se hace buena la sentencia de Stéphane Michaud : « Para las mujeres no hay otra moral que el silencio y la sumisión »⁵⁴⁵. Cuando la niña toca el piano por fin (el *Ave Maria* de Cherubini ⁵⁴⁶), Zazà desgrana tres cuartetos endecasílabos de ritmo lento y canto largo, desgarrador, en los que constata su condición abocada a la desgracia. Otras mujeres, en cambio, viven protegidas del mal, destinadas a ser esposas y madres felices :

(...) E ignorano i dolori
di noi cresciute al freddo ed alla fame

Noi siam le maledette ! il nostro cuore
alla speranza invano s'aprirà.

⁵⁴⁵ MICHAUD, p. 131.

⁵⁴⁶ Detrás de todo esto está la figura de la madre burguesa que inculca en casa el respeto al padre, a la Iglesia y al Estado (HARVEY 2, p. 268).

*che stanche alfine di cotanti orrori
cerchiamo scampo ne la vita infame !*

*Il mondo ci rifiuta anche l'amore !...
Quanto dolor !... (...)*

La entrada señorial de la Dufresne, de vuelta de la estación, da paso a unas rápidas excusas de Zazà, que pretende haberse confundido de casa y el telón cae.

Louise (1900) es una ópera de Gustave Charpentier sobre un texto oficialmente suyo. En este caso no hay novela ni drama previo. *Louise* fue su único éxito, que no alcanzaron sus continuaciones *Julien ou la vie du poète* y *L'amour au faubourg*, estrenadas en 1913. Simbolismo y realismo concurren en *Louise*⁵⁴⁷, que es la ópera *verista* francesa por excelencia y ha quedado en el repertorio, a diferencia de las óperas de Alfred Bruneau.

El autor la llama significativamente *roman musical* y sitúa la acción “à Paris, de nos jours”. Louise, la protagonista, es una joven obrera, hija de un obrero. Los personajes sencillos de *Louise*, muy numerosos (con más de 25, es una de la óperas con más personajes) y no tan cargados de símbolos como los de Bruneau, combinados con el planteamiento de algunos problemas morales en boga, explican la popularidad y permanencia de la obra, por lo menos en el ámbito francés⁵⁴⁸. Es interesante también el lenguaje popular que atribuye a sus personajes, especialmente en el cuadro callejero del A.II. Charpentier hace lo que no se atrevió a hacer Mascagni en *Cavalleria* que, en buena lógica, debería estar escrita en dialecto siciliano. En el *faubourg* se hablaba de una manera especial que era caricatura del buen hablar y expresión de rechazo del burgués del centro⁵⁴⁹.

Análisis de algunos pasajes. El Acto I se ambienta en “*une chambre mansardée dans un logement ouvrier*”. Como en *La Bohème*, un alojamiento alto abuhardillado, desde cuyas ventanas se ve la terraza de Julien, algunos tejados y tan solo “*un coin du ciel parisien*”. Otra vez un espacio cerrado permeable, que permitirá mirar afuera o escuchar el canto de Julien. El escenario es un comedor que da paso a otras habitaciones.

⁵⁴⁷ BATTA, p. 92.

⁵⁴⁸ ROBERT, p. 78.

⁵⁴⁹ SANSOT, p. 281.



Impresionismo de interior, del espacio doméstico donde reina la mujer, nuevamente de la mano de una pintora. El comedor de la casa de Louise sería probablemente más modesto que éste.

Desde el principio se oye un alegre motivo arpegiado, el ‘tema de París’, que rebosa vigor y se vuelve a utilizar varias veces a lo largo de toda la obra, como expresión de juventud y de amor. En cuanto empieza la acción, la música tiende a discurrir aparentemente despegada de un canto declamado, consiguiendo un efecto ‘realista’ de diálogo. Tan solo en momentos especialmente efusivos se asiste a la confluencia y unísono de canto y música. Por otra parte, a lo largo de la obra se intercalan unos cuantos breves interludios sinfónicos, de sugerente color, que acompañan a la acción muda⁵⁵⁰.

En el dúo inicial “*O coeur ami!*”, que se inicia con el famoso motivo arpegiado, los enamorados se hablan asomados al espacio exterior. Se trata de un

⁵⁵⁰ Leibowitz reconoce la presencia de algunas páginas muy bellas y el valor de un verismo distinto del de los italianos, pero reprocha a esta obra su tono excesivamente sentimental y dulzón, en general poco valioso desde el punto de vista artístico (LEIBOWITZ, p. 278).

número larguísimo, con momentos de exaltación que recuerdan a Puccini, y que contiene algunas referencias espaciales interesantes. Dice Julien:

Depuis longtemps j'habitais cette chambre, sans me douter, hélas! que j'avais pour voisine une enfant aux grands yeux, une vierge des cieux, que des parents sévères gardaient comme une prisonnière.

La casa es la cárcel y los padres los carceleros, y Louise no duda en llamarse a sí misma “*la recluse*”. Siguiendo con la parodia, consustancial a los jóvenes bohemios, Louise habla de su ‘caballero’:

La recluse songeait au prince Charmant qui réveilla la Belle au Coeur Dormant! Comment aurait-elle su que son Chevalier habitait au premier sous le ciel, et que de sa fenêtre il pouvait surprendre les secrets de... mon coeur?

Se subraya cómo Julien vive en el límite con el cielo y la permeabilidad de sus celdas, de modo que pueden espiarse y comunicarse. Todavía introduce el dúo, entre tantas bobadas de enamorados, otro aspecto que nos interesa, recurrente a lo largo de la obra: el mito de París. En un pasaje climático, inmediatamente anterior a la aparición de la madre, sobre una orquesta efervescente, Julien proclama:

Une madone de Vinci ne sourit pas ainsi, non! non! ces sourires mutins ne fleurissent qu'à Paris! Je regardait longuement et mon destin m'apparut, lié pour jamais à ton image... Tout autour de moi s'agitait la Ville immense! tout fêtait l'heureux jour! tout clamait: Espérance! Et mon coeur chantait les matines d'amour!

París, ciudad del amor, de la esperanza, gigantesca, llena de fiesta y de vida. Este es el manifiesto que proponen los jóvenes, antitético, como se verá, al de los mayores. Durante un buen rato la madre espía desde la puerta entreabierta de la casa. Abandonados a la felicidad de su amor Louise y Julien llegan a cantar por primera vez al unísono, recordando la hora en que furtivamente se prometieron:

Nos deux coeurs, l'un après de l'autre, follement bondissaient!... de la maison endormie le souffle grondait... et la nuit nous berçait.

Fue una noche cuando Louise pudo burlar la vigilancia de sus padres. Más adelante encontraremos otras ocasiones decisivas también en horas fronterizas. La discusión que viene luego con la madre se centra, cómo no, en Julien. Louise protesta:

Pourquoi m'obligez-vous à me cacher? Qu'avez-vous, vraiment, à lui reprocher? Ses manières d'artiste, sa gaîté, son métier de poète!
LA MÈRE
Un chenapan! un crève-faim! un débauché sans vergogne!

Se plantea la marginalidad del bohemio, su rechazo por la gente normal, aunque se trate de modestos obreros que se ganan cada día su jornal. Más adelante la madre insistirá: *“Quand on pense qu’il y a tant de fainéants qui passent leur vie à faire la fête!”*.

Con la entrada del padre la discusión cesa y hay un cambio en la música, hasta ese momento atropellada y nerviosa, con frecuente recurso al *stacato*. Un interludio tranquilo y sombrío, en que se hacen oír los acordes graves de la cuerda, comenta lo que parece un cuadro realista:

([...] *La mère rentre, portant la soupe: le père sert la soupe. Ils mangent la soupe. Tous trois demeurent silencieux, immobiles, songeurs, les parents regardant Louise qui détourne les yeux embarrassée.*)

Una pequeño-burguesa escena nocturna, en donde se pone música incluso al tintineo de la cuchara sopera. Después de la sopa el padre desgrana su credo, cuya resignación parece rimar con el escarmiento terrible de la represión de la Comuna. Desde entonces se acabaron los motines en París y no se logró impedir que la ciudad fuera coronada por la Basílica del Sagrado Corazón, precisamente en lo alto de aquella misma colina obrera, revolucionaria y anticlerical:

LE PÈRE

L'Égalité, les grands mots! l'impossible! si on avait le droit de choisir, on choisirait le métier le moins fatigant...

LA MÈRE [raileuse, regardant sa fille]

C'est vrai, tout le monde voudrait être artiste!

LE PÈRE [riant]

Et on ne trouverait plus personne pour faire les gros ouvrages!

[bonhomme] *Y a longtemps que j'en ai pris mon parti!...*

Quand on n'a pas de rentes, il faut se contenter d'en gagner pour les autres...

[avec amertume] *chacun son lot dans la belle vie!*

LA MÈRE

Tu es bien résigné aujourd'hui: les rentes ne seraient pas à dédaigner.

LE PÈRE

Ceux qui en ont sont-ils plus heureux? Le bonheur, vois-tu, c'est d'être comme nous

sommes, nous aimant bien! nous portant bien!

Ce bonheur-là, nul ne peut nous le prendre.

[La mère se lève et dessert]

[à Louise, tendrement]

Le bonheur, c'est le foyer où l'on se repose...

où on oublie, près de ceux qu'on aime, les malechances de la vie!...

[Il attire sa fille à lui et l'embrasse. Louise le contemple avec amour].

[avec rancune]

Ceux qui ont des rentes aujourd'hui n'en auront peut-être plus demain...

[Il se lève. Il esquisse un geste de menace].

[débordant de gaieté] *Nous, toujours, nous serons heureux!*

[Rayonnant, il embrasse sa fille, saisit par la taille la mère qui revient de la cuisine et lui faire faire quelques tours de valse lourde. La mère se dégage.]

En todo caso, ahí está la oposición entre los que trabajan y los que viven de las rentas: a finales del siglo XIX en Francia, ser rentista era “casi como un certificado de especial

estima social”⁵⁵¹. Montmartre representa a los primeros, y el París de *La Traviata*, en torno al Bulevar, a los segundos.

Un vals lento parisino⁵⁵², elemento popular de color local frecuente en estas óperas, cierra este debate en que, de momento, se impone la afabilidad del padre. Pero tras la resignación que exhibe late la denuncia social del autor y el rencor hacia los ricos rentistas. También, y aquí se anuncia otro conflicto, el miedo a perder la felicidad, que cifra en la armonía familiar: el conflicto generacional. Precisamente las pretensiones de Julien vuelven a centrar la atención y la tensión desemboca en una bofetada de la impaciente madre. La figura de esta madre se acomoda a la perfección a la observación de Harvey de que también en el medio obrero, y a semejanza de la burguesía, “algunas mujeres tenían un considerable control sobre el manejo de la casa y de las cuentas, sobre la educación, el cuidado de la salud e incluso la limitación de la familia”⁵⁵³: ésta es una familia obrera con una sola hija, cuando lo habitual en el teatro era cargarlas con más de cuatro hijos, aludiendo tanto a la necesidad de mano de obra que contribuyera a la supervivencia del hogar como a la promiscuidad de aquellos medios⁵⁵⁴. El padre recurre al chantaje emocional:

*LE PÈRE [s'asseyant près de Louise]
O mon enfant, ma Louise, tu sais combien nous t'aimons!*

La música tan sensual de esta parte casi sugiere una pulsión sexual en su actitud posesiva. “*Ah! si tu devais un jour renier ma tendresse, sache bien que, privé de toi, je ne pourrais vivre... O mon enfant, ma Louise!*” No podrá vivir sin ella: es un anuncio de lo que vendrá al final del Acto III. El éxito del bondadoso padre es, de momento, completo. Consigue lo que no puede la madre, personaje duro y antipático toda la obra. Triunfante, tararea burlona el motivo arpegiado con que Julien inició el dúo. Pero el conflicto no se ha resuelto. Son las diez de la noche. París en fiestas y ella encerrada:

*(À la pendule dix heures sonnent. Louise prend le journal, va s'asseoir près de la lampe et commence sa lecture d'une voix étranglée de sanglots; le père la regarde avec une pitié souriante.)
LOUISE [lisant]
“La saison printanière est des plus brillantes, Paris tout en fête...”
[elle sanglote]
Paris!..*

⁵⁵¹ HAUPT, p. 65.

⁵⁵² En París se bailaba un vals no tan lento como el inglés, pero más que el vienés. No obstante, hubo también una versión más rápida, el *vals musette*.

⁵⁵³ HARVEY 2, p. 249.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 485.

La acción del primer cuadro del A. II transcurre en un espacio abierto, un cruce de calles al pie de la colina de Montmartre. La música del prelude descriptivo del amanecer de París se prolongará a lo largo de todo el cuadro. El amanecer (“*Cinq heures du matin, en avril. Un léger brouillard enveloppe la ville.*”) nos permite asistir, de modo parecido al comienzo del A. III de *La Bohème* de Puccini, a la incorporación sucesiva a sus actividades de los distintos oficios, algunos de los más modestos (traperos, piconeras, planchadoras, chapuzas, lecheras, guardias, barrenderas, aprendices, vendedores ambulantes, obreros y obreras) y también lo que ahora llamaríamos ‘niños de la calle’. Aparecen entre ellos, por tanto, lo que se llamó ‘clases peligrosas’ por su movilidad, desarraigo y rebeldía⁵⁵⁵. En todo caso es el París del trabajo que se levanta: muchos habrán de recorrer andando varios kilómetros hasta llegar a su puesto. Utilizan el habla popular parisina, algo a lo que no se atrevieron los inventores italianos del verismo:

*LA PETITE CHIFONNIÈRE [à la glaneuse]
Dir' qu'en c'moment y a des femmes qui dorment dans de la soie!*

También aparece, en esta hora fronteriza, un noctámbulo que se retira:

<i>LE NOCTAMBULE [rejetant son manteau sur l'épaule et apparaissant séduisant, tout à fait joli dans un costume de printemps auquel sont piqués quelques grelots de folie] Je suis le Plaisir de Paris!</i>	<i>Désir tourmente! Je vais cherchant les coeurs qu'oublia le bonheur. [montrant la ville.] Là-bas glanant le Rire, ici semant l'Envie, prêchant partout le droit de tous à la folie: Je suis le Procureur de la grande Cité! Ton humble serviteur... ou ton maître!</i>
<i>LA LAITIÈRE Où allez-vous? LE NOCTAMBULE Je vais vers les amantes que le</i>	

Se insiste aquí en la mitificación de París, en este caso desde la frivolidad: placer, deseo, risas y envidias, locura... Todo lo que temen los padres y atrae a las muchachas. La ciudad que tanto ofrece se señala desde un borde, desde la falda de la colina, pero todavía fuera de la vista del espectador. El patético relato del trapero es como el presagio fatal de lo que ha de ocurrir en casa de Louise. Estamos ante una escena naturalista pero de efecto fantástico, en la que los personajes anónimos de la calle simbolizan los conflictos planteados en el Acto I:

<i>LE CHIFFONNIER [à part] Ah!... je le connais... le misérable! ce n'est pas la première fois qu'il se trouve sur mon chemin! [au bricoleur] Un soir, il y a longtemps, je m'en souviens</i>	<i>fillette lui donnait la main et souriait à sa chanson... c'était ma fille! [dramatique] Je l'avais laissée là, au travail... il est venu, il lui a soufflé à l'oreille ses tentations mauvaises... [douloureux] et la coquette l'a écouté... ell'l'a</i>
---	---

⁵⁵⁵ HARVEY 2, p. 293.

comme si c'était hier... ici, au même endroit, il m'est apparu...

La plieuse fait un paquet de ses journaux et s'en va.

hélas! il n'était pas seul ce jour-là... une

suivi... en s'enfuyant, ell'm'a heurté... comme aujourd'hui... je suis tombé!

Ah! ah! ah! ah!

Il sanglote et se met au travail.

En la ópera no asistiremos a la visión de la hija de la mano de su seductor, pero sí en la película de Gance, cuando el padre los ve desde el andamio. Los comentarios de los demás corroboran esta fatalidad. Infierno y paraíso, y un poco de socialismo en la queja de la pequeña traperera. La barrendera resulta ser una antigua cortesana, lo que nos recuerda la triste caída de éstas, según se vio a propósito de *La Traviata*:

LA BALAYEUSE [fanfaronne]

Moi, j'ai eu ch'vaux et voitures... Y a vingt ans [trionphante] j'étais la reine de Paris!

[comique] quell' dégringolade! hein? mais je ne regrette rien... je me suis tant amusée...

[sentimentale] Ah! la belle vie! le joyeux, le tendre, l'inoubliable paradis!

[Le gavroche, qui l'a écoutée, hausse les épaules, puis s'approche d'elle, la tire par la manche.]

LE GAVROCHE [avec une naïveté feinte] Dites: donnez-moi l'adresse...

LA BALAYEUSE

Quelle adresse?

LE GAVROCHE [goguenard]

L'adresse... de vot' paradis!

LA BALAYEUSE

Mais, mon petit,

[montrant la ville, tendre] c'est Paris!

LE GAVROCHE [jouant l'étonnement]

Paris...

[il regarde la ville]

c'est étonnant! depuis que j'suis au monde

j'm'en étais pas encore aperçu!

El perplejo pillete concluirá que el camino de ese paraíso que es París está en la prostitución:

LE GAVROCHE [criant, ses mains en porte-voix]

Y en a donc que pour les femm's, dans vot' paradis!

La aparición de Julien con sus amigos da lugar a un nuevo himno a la bohemia que añadir a los ya comentados de otras obras:

LE CHANSONNIER

Enfants de la bohème,

Nous aimons qui nous aime!

Toujours gais et pimpants,

Les femm's nous trouvent séduisants...

DEUXIÈME PHILOSOPHE [à l'autre]

Pourquoi refuseraient-ils?

LE CHANSONNIER

Quoiqu' sans argents!

PREMIER PHILOSOPHE

Ils préfèrent sans doute en faire la femme d'un bourgeois!

LE CHANSONNIER

Presqu' indigents!

DEUXIÈME PHILOSOPHE [ironique]

Mais, les ouvriers méprisent les bourgeois!

Alegría, amor, falta de dinero, talento y desprecio al burgués. Uno de los bohemios busca la simpatía de los obreros, pero otro le contesta con un realismo que recuerda la

opinión de Amadeo Vives, a quien, como vimos, le parecía un contrasentido que los artistas quisieran parecer bohemios, cuando el afán de los bohemios era consagrarse como artistas. El primer verso podría aplicarse a los padres de Louise:

<i>PREMIER PHILOSOPHE</i>	<i>[attention générale ironique]</i>
<i>Mon cher, l'idéal des ouvriers c'est d'être des bourgeois...[tous approuvent]</i>	<i>[emphatique] devenir des artistes!</i>
<i>le désir des bourgeois: être des grands seigneurs...</i>	<i>[rires]</i>
<i>[nouvelle approbation plus nourrie]</i>	<i>LE PEINTRE</i>
<i>[ironique] et le rêve des grands seigneurs:</i>	<i>Et le rêve des artistes!</i>
	<i>PREMIER PHILOSOPHE [avec emphase]</i>
	<i>Être des dieux!</i>

La llegada de los vendedores ambulantes con sus pregones supone un *crescendo* apoteósico que retoma el preludio del cuadro. En pleno clímax sonoro Julien identifica este clamor con una verdadera música de la ciudad: “*Ah! chanson de Paris, où vibre et palpète mon âme!*” Es el momento culminante del cuadro, los famosos “*cris de Paris*”, que hacen pensar en paralelos literarios y pictóricos⁵⁵⁶.

La madre que acompaña a su hija al trabajo para que no hable con Julien y su nueva determinación insisten en la identificación de Louise con una reclusa: en efecto, pretende que Louise trabaje en adelante en casa. La oposición al trabajo femenino fuera de casa estaba muy extendida incluso en las izquierdas, y solo se impuso por la necesidad de su salario en las familias y de su trabajo en las industrias. Pero Julien la saca luego del taller y, en la calle, la insta a rebelarse: “*Et tu supportes cette chose! tu ne te révoltes pas?*” Otra vez hablan, en la calle, en un lugar abierto, y Louise apenas sabe cómo resistirse:

Julien [la serrant dans ses bras]
Ah!.. ah! Louise, si tu m'aimes, partons de suite au Pays
[montrant la Butte ensoleillée] où vivent libres les Amants! Viens, je te choierai
tant, et toute ta vie!
(De la rue voisine viennent des cris et des rires.)
Viens vers la Joie, le Plaisir!

En lo alto de la colina, hacia donde miran, estará su nido de amor del Acto III: amor, alegría y placer. Las risas lejanas subrayan el carácter abierto del espacio. Finalmente

⁵⁵⁶ Flaubert lo cuenta así:

(...) *un fiacre passa, puis une compagnie d'ânesses qui trottaient sur le pavé, et des coups de marteau, des cris de vendeurs ambulants, des éclats de trompette; tout déjà se confondait dans la grande voix de Paris qui s'éveille.* (FLAUBERT, p. 443)

Una representación visual muy próxima es *La città che sale* (1910) del futurista Boccioni.

Louise parece ceder. Suena la flauta de un cabrero; es otro elemento de ambientación de aire libre y de color local, que evoca el carácter todavía semirrural de Montmartre⁵⁵⁷.

El cuadro segundo es el del taller de costura, con ventanas a la calle. La música suena ‘naturalista’ y, por momentos, imita con instrumentos en sordina los zumbidos y las vibraciones de las máquinas. Muchos talleres se instalaron en la periferia ante el precio de los alquileres en el centro; en *Il Tabarro* encontraremos otro ejemplo de esto. En la ilustración, un cuadro de Brindeau de Jarny, más conocido como pintor orientalista, presentado en el Salón de 1912:



El sector del vestido era el segundo en importancia de la industria parisina por debajo del de alimentos y bebidas y muy por encima de hilados y tejidos, cuya producción se diseminaba también por provincias. Si en general las mujeres cobraban la mitad que los hombres por trabajos equivalentes, las obreras de la periferia solo ganaban

⁵⁵⁷ SANSOT, p. 280.

2/3 de las del centro⁵⁵⁸. Con ruidosa y alegre cháchara las obreras hablan de sus cosas, como las óperas que han visto:

IRMA

Moi, j'ai vu l'Pré aux Cléracs et Mignon.

[Blanche se lève et va causer à Marguerite]

CAMILLE

Moi, j'ai vu Manon.

Se trata de tres óperas cómicas muy populares en el Bulevar, de Hérold (1832), Thomas (1866) y Auber (1856) respectivamente, aunque el último título podría ser el reciente éxito de Massenet (1884), al fin y al cabo, maestro de Charpentier. Son un indicador de la sensibilidad romántica de las muchachas del pueblo, de la que hemos hablado también a propósito de *La Traviata*. También hablan constantemente de la tarea que se traen entre manos y, sobre todo, de sus amores. Comentan la severidad de los padres de Louise, que parece de las más jovencitas. Una de ellas predica la rebeldía, que también es un valor recurrente en esta obra:

L'APPRENTIE

Moi, quand le père veut m' battre, j'ai dit: cogn' sur maman,

[emphatique] y a plus d'largeur!

[rises. Louise baisse la tête, écoute, et reprend son attitude indifférente]

Gertrude y Camille entonan una canción sentimental, expresión de romanticismo popular. Probablemente Louise ha vivido hasta ahora en esa fase:

Un garçon de jolie figure qui vous aime et vous le prouve à tout moment!

C'est le rêve d'or des jeunes filles... rêve auquel on pense tout enfant.

En cambio la canción de Irma, al principio picante, recuerda al *Vals de Musetta*. Se entrevera cómicamente con los diálogos de las compañeras:

IRMA [à ses voisines, langoureusement]

Oh! moi quand je suis dans la rue,

tout mon être prend comme feu;

La última parte, ya sola, es un canto al amor carnal, que anticipa el contenido del aria de Louise⁵⁵⁹ del Acto siguiente:

IRMA

[L'apprentie, accroupie près d'Irma, l'écoute avec admiration]

Une voix mystérieuse, prometteuse de bonheur, parmi les bruissements de la rue amoureuse, me poursuit et m'enjôle...

C'est la voix de Paris! C'est l'appel au plaisir, à l'amour!

Et, peu à peu, l'ivresse me gagne... dans un frisson délicieux, à tous les yeux, je

⁵⁵⁸ HARVEY 2, pp. 201, 213-4 y 234.

⁵⁵⁹ En la película de A. Gance es la propia Louise quien canta esa parte. Ya veremos que hay diferencias en la concepción del personaje.

livre mes yeux. Et mon coeur bat la campagne et succombe aux désirs de tous les coeurs.

LES JEUNES OUVRIÈRES

C'est la voix de Paris...

El mito de París personificado, que llama al amor, al placer, al deseo. La serenata de Julien, desde la calle, continúa en la clave del amor cortés del Acto I, como conviene a su condición de poeta. Es tan larga que aburre a las muchachas, a las que la música que les gusta es la que se puede bailar, como a Giorgetta, de *Il Tabarro*, que es de Belleville, un barrio parecido. En medio de un grandioso *finale* coral Louise se escabulle. Su actitud crea un fuerte contraste dramático.

El escenario del A. III presenta una casita con jardín en lo más alto de la colina de Montmartre, con el panorama de París, que por fin se ofrece al fondo. Estamos nuevamente ante un espacio abierto:



El Acto comienza directamente con la pieza más repetida de la ópera, el aria “*Depuis le jour*”, cantada por Louise a su amante, y que es como un manifiesto de la liberación sexual femenina:

<i>LOUISE</i>	<i>Au jardin de mon coeur chante une joie</i>
<i>Depuis le jour où je me suis donnée, toute</i>	<i>nouvelle!</i>
<i>fleurie semble ma destinée. Je crois rêver sous</i>	<i>Tout vibre, tout se réjouit de mon triomphe!</i>
<i>un ciel de féerie, l'âme encore grisée de ton</i>	<i>Autour de moi tout est sourire, lumière et joie!</i>
<i>premier baiser!</i>	<i>Et je tremble délicieusement</i>
<i>Quelle belle vie! Mon rêve n'était pas un rêve!</i>	<i>Au souvenir charmant</i>
<i>Ah! je suis heureuse!</i>	<i>Du premier jour</i>
<i>L'amour étend sur moi ses ailes!</i>	<i>D'amour!</i>

Es un aria que exige a la voz que se expanda grande y voluptuosa, el único fragmento que ha pasado a la sala de conciertos, al recital, y que se interpreta por separado. Que permita el lucimiento de las sopranos no quiere decir que artísticamente sea lo mejor de esta ópera: Robert prefiere los coloridos interludios o *les cris de Paris* a esta celeberrima aria⁵⁶⁰, tal vez una intrusión excesivamente convencional en un contexto naturalista en que parece sobrar el virtuosismo y primar lo coral. Pero las palabras son atrevidamente explícitas: Louise ha alcanzado su plenitud vital a partir de consumir carnalmente su amor. Ya no estamos ante el ideal de un amor sin cuerpo de la ópera romántica italiana, sino en la estela del erotismo de *Tristan und Isolde*. Asciende a las notas más altas hacia el final, como tantas veces en Puccini, en la frase “*je suis heureuse*”, que resume toda la escena.

No es éste el caso de otras óperas, en que la felicidad es un momento pasajero, inestable, un espejismo. La fuerza de este canto al amor libre, a la liberación, la emancipación de las jóvenes, etc., está en que no habrá final trágico ni frustración. Las dificultades que han de venir en el último Acto no llegarán a truncar lo que aquí ha empezado. Los jóvenes vencerán. Por lo demás, el concubinato estaba muy extendido entre la clase obrera de París, tanto por motivos ideológicos como económicos: la licencia de matrimonio era cara y muchos optaban por casarse en el inexistente ‘Distrito XIII’, como comentamos a propósito de *La Bohème* (la expresión dejó de tener sentido desde la anexión de las comunas de la periferia, como el propio Montmartre, cuando los distritos pasaron a veinte). Otra dificultad añadida, la decisiva en este caso, era que para

⁵⁶⁰ ROBERT, p. 79.

casarse era necesario el permiso paterno hasta los veinticinco años⁵⁶¹. Sigue un larguísimo dúo en que, a instancias de Julien, Louise declara no echar nada de menos:

Que puis-je regretter?
[simplement]
A l'atelier, parmi mes compagnes, j'étais une étrangère, personne ne me
comprendait et personne ne m'aimait.
[sans acrimonie]
Chez nous, mon père me traitait toujours en petite fille.

Antes no era feliz, ni en el trabajo, con sus compañeras, ni en casa, con sus padres. Veremos que, en la película de Gance las cosas no se presentan exactamente así. Es notable, por otra parte, que la evocación de la infelicidad pasada remite a dos espacios cerrados, el taller y la casa (recordemos que este dúo transcurre al aire libre, en el jardín). Critican la actitud de los padres, que estorbaban sus amores:

JULIEN [moqueur]
La mère La Routine, le père Préjugé devaient bien s'entendre!

Llega a parecer que los valores contra los que se arremete son antiurbanos, como valores del pasado contrarios a lo que representa el moderno París, según se insistirá en la última parte del dúo:

LOUISE [imitant les gestes paternels, sans moquerie]
``C'est le droit de la vieillesse! le droit de la sagesse!
[emphatique]
le droit de l'expérience!"
JULIEN [impétueux]
L'expérience! ha! ha! ha! l'expérience! c'est à dire la Routine, la Tradition, toute
l'oppression des préjugés stupides!
[à Louise, avec âpreté, d'une voix sifflante]
L'expérience qui voudrait Dieu lui-même en servage! L'expérience: lâche et
tyrannique servante de l'Envie qui se dresse à l'entrée de la vie!
Les juvéniles chevauchées des passions! [véhément]
Tout l'idéal, tout l'amour, le vouloir, le génie, honnis, traqués, comme on traque
l'ignominie! ô la misérable! ô l'odieuse! l'infâme, l'hypocrite, l'inféconde
Expérience!

Vejez, sabiduría, experiencia se traducen en rutina, tradición, prejuicios estúpidos, cobardía, tiranía, envidia, etc. Sigue lo que es un verdadero manifiesto a favor del amor libre y continúa con la denuncia del egoísmo de los padres afirmando un individualismo anarquista:

LOUISE [avec une émotion grandissante]
Les désirs de nos coeurs peuvent-ils sans remords briser d'autres coeurs?..
JULIEN [farouche]
L'égoïsme appelle l'égoïsme!

⁵⁶¹ HARVEY 2, p. 244.

¿Un toque de anarquismo, o el egoísmo consustancial a los enamorados⁵⁶²? En ese momento anochece. Con exaltación creciente, se aborda el canto a París: París se identifica con la felicidad, hace posible su amor y hace posible a la propia Louise que, de otra manera, nunca se habría liberado del sometimiento a sus padres. Es condición de su emancipación personal. Espacialmente se sitúan al borde de París, la contemplan desde fuera, y verbalmente se proponen conquistarla. La acotación final incluye el gesto de tender los brazos hacia ella. Es el ‘erotismo de la ciudad’ tal como lo entiende Barthes⁵⁶³, hecho de atracción, encuentro, relación, juego... La inmensidad de lo que tienen delante ayuda a desplegar su grandeza íntima⁵⁶⁴. Se insiste otra vez en la música de la gran ciudad y, tal es su grado de mitificación que rezan a París como si fuera una divinidad. Y París, un París personificado, contesta con voz propia:

VOIX DE LA VILLE (Femmes et Hommes)
Libres!

La ciudad va cuajándose de luces, como el firmamento. “*Dans une apothéose de lumière, Paris semble fêter les amants*”, dice una acotación, que invita al escenógrafo a hacer visible el mito de la Ciudad-Luz. El dúo se prolonga con exaltación febril, entre consignas de libertad (“*Libres, soyons libres, selon notre conscience!*”; “*Nous sommes tous les êtres qui veulent vivre sans maîtres!*”), cantos a la noche y promesas de amor eterno, cuya carnalidad no se disimula: la niña es irreversiblemente una mujer por obra del acto sexual libre, lo que hará que sus padres fracasen en la vuelta atrás del Acto IV:

LOUISE[ardente]. Viens dans mes bras, ô mon poète, ne suis-je pas ta conquête? Embrasse-moi... Fais-moi mourir sous tes baisers!
JULIEN. Ardente ivresse du baiser! ô vertige, ô volupté! la chair de l'amante a parlé: elle appelle son maître...

LOUISE
A toi tout mon être!
JULIEN
Ton cher corps me désire?
LOUISE
Je veux du plaisir!

Es un dúo de gran eficacia por la sinceridad de sus acentos, que mantiene largamente la tensión. La línea de canto y la armonización recuerdan mucho a Wagner, y a veces también el texto, como esta idea copiada de *Tristan und Isolde*: “*Oh! le doux miracle..*”

⁵⁶² *Tout être qui n'est pas la femme aimée semble un être inutile dans la création (...).* (DUMAS 1, p. 210)

⁵⁶³ BARTHES 1, pp. 264-5.

⁵⁶⁴ BACHELARD 2, pp. 221-31.

je ne suis plus Julien... tu n'es plus Louise!"⁵⁶⁵ "*C'est le paradis*", concluye Louise, y Julien la corrige: "*Non, c'est la vie*". Porque no es una utopía: está aquí.

Todo esto estaba en el ambiente: en una novela venezolana publicada en París un año más tarde del estreno de *Louise, Ídolos rotos*, de Manuel Díaz Rodríguez, el protagonista, un joven escultor que frecuenta Montmartre, se apunta a lo mismo:

*Su primera idea fue la de representar, en una o más figuras bellas, el ideal confusamente delineado de un amor futuro, libre y feliz, nacido lejos de toda sospecha, superior a toda liviandad y pequeñez, exento de mancha*⁵⁶⁶



La escultura es, en este caso de Camille Claudel, una escultora asimilable al simbolismo, y se titula *L'Abandon* (1888).

Sobre el mismo escenario tiene lugar una segunda escena multitudinaria, que empieza cuando la pareja ha entrado en casa, cuya luz encendida brilla en la noche. Un tropel de bohemios, grisetas, chavales, mendigos, curiosos, mujeres de vida alegre,

⁵⁶⁵

TRISTAN
Tristan du,
ich Isolde,
nicht mehr Tristan!

ISOLDE
Du Isolde,
Tristan ich,
nicht mehr Isolde! (A. II, E. 2ª)

⁵⁶⁶ DÍAZ, p. 65.

compañeras de Louise y gente de la *Butte* en general invade el jardín y desparrama una decoración verbenera. Una música carnavalesca, como corresponde a la fiesta, acompaña las intervenciones corales sucesivas de los distintos grupos. Se escenifica otra de las actividades que distinguen al *faubourg*: la fiesta⁵⁶⁷. Repetidamente se insiste en la identificación con la comunidad local⁵⁶⁸ y el conflicto entre los valores burgueses de los padres y los de la juventud:

*LES GAMINS [entrant, telle une nuée de moineaux, marquant un pas sur chaque temps]
/ Le bourgeois voudrait les pendr'
/ d'un seul coup!*

*/ MÈRES ET PÈRES [causant entre eux]
/ Quelle extravagation,
/ quelle dépravation!
/ C'est l'abomination
/ de la désolation!*

Y no falta alguna consigna bienhumorada: “*Vivent les artistes! Gloire aux anarchistes!*” Como en un verdadero carnaval, aparece el cortejo del *Pape des Fous*⁵⁶⁹, que será el encargado de coronar a Louise:

*UN BOHÈME
Bonn's gens! Bonn's gens!
Habitants de Paris,
venez tous admirer*

*Louise la jolie!
C'est un' gentille p'tite ouvrière
que les bohèmes, rois de misère,
vont sacrer Muse de leur chimère!*

No se pierde la ocasión de ensalzar la humilde condición de obrera de la nueva ‘Musa’. La coronación tiene lugar con todos los requisitos de la pompa y la parodia. De hecho recuerda el solemne ingreso de en la Bohemia de Barbemuche, en la novela de Murger⁵⁷⁰, y el de Mimi en el Acto del *Momus*, en *La Bohème* de Puccini:

*LE VIEUX BOHÈME
Au nom de la sacrée Bohème
je te fais reine!
Louise se lève.
Blanche comme une fée d'espoir*

*Garde ta foi
au bien-aimé!
Ris-toi des lois!
Et des bourgeois!
De tous ceux qu'importunent le rire et la joie*

⁵⁶⁷ SANSOT, p. 284.

⁵⁶⁸ Harvey trata el problema de la comunidad y la clase en el París del II Imperio. Es de la opinión de que se dio una doble identificación entre los obreros con su clase y con su comunidad, y que se demostró en los sucesos de la Comuna: una aproximación entre comunidad y comunismo. Escenas como ésta y el entusiasmo de la pareja joven de *Il Tabarro* por Belleville le dan la razón (HARVEY 2, pp. 289 y ss.).

⁵⁶⁹ En el primer capítulo de *Notre Dame de Paris* Victor Hugo hunde la tradición de la ‘Fiesta de los locos’ en el fondo de la Edad Media. Se celebraba el 6 de enero. Precisamente Quasimodo será coronado *Pape des Fous* al principio de la obra.

⁵⁷⁰ Cap. XII.

*luis dans le soir!
Que ton sourire de bonté
sur nous épanche sa clarté!
Sois accueillante aux affamés
de pain et de beauté!*

*De tous ceux que l'envie a ligués contre toi!
De tous ceux qui voudraient te refuser le droit
de chanter à ta guise et d'aimer à ton choix!
[Énergique] Contre tous, défends ta liberté!
[mettant un genou en terre]
Sois-nous fidèle.*

Quedan así explícitos, en un contexto tan adecuado como esa carnalesca Fiesta de la Primavera, los valores alternativos, antiburgueses, de la Bohemia. El encantamiento de toda esta escena, que por momentos podría interpretarse como un sueño⁵⁷¹ de Louise, se rompe con la entrada de su madre. La música sufre un cambio radical adoptando tonos sombríos y amenazadores. Como en obras anteriores, los padres intervienen para cortar el idilio de los jóvenes. Es muy notable que la madre se dirige a Julien, el nuevo ‘dueño’ de Louise, y no a ella (“*Nous avions tout accepté*”). La canción del trapero, con su sombría voz baritonal, retoma la premonición del A. II:

*Un père cherche sa fille
qui était toute sa famille.
Mais une fille*

*dans la cité,
c'est une aiguille
dans un champ de blé!*

Y concluye: “*elle est partie dans la nuit*”. ¿Cómo buscar a la hija perdida en la gran ciudad? La ciudad se cobra implacable su tributo de muchachas, como un monstruo antiguo. Y un elemento más a tener en cuenta para el Acto siguiente: la chica se escapó por la noche.

El escenario del Acto IV, la casa de los padres de Louise, es el mismo que el del primero, pero se refleja otro aspecto de la ciudad moderna: su constante renovación, los cambios que acompañan su rápido crecimiento. El impulso del plan de Haussmann, que se prolonga hasta allí todavía en esos años. Por si el espectador no ha reparado suficientemente en lo que tiene ante los ojos (“*La maison et la terrasse de Julien ont disparu et l'on voit, au loin, Paris*”), los padres empiezan hablando de ello:

*LA MÈRE [cherchant à l'égayer; doucement]
Tu devrais te rapprocher de la fenêtre... il y
fait si bon depuis que les démolisseurs ont
balayé le vieux faubourg... et ouvert à Paris le
chemin de notre chambre.
Ah! on respire maintenant!*

*Vois la belle trouée d'air, de lumière et de vie!
LE PÈRE [après un silence, bas, suivant des
pensées]
Oui, une fameuse trouée...
[hochant la tête]
où sont disparues bien des choses...*

⁵⁷¹ El contenido de este sueño sería la realización del deseo erótico de Louise, siguiendo a Freud (FREUD 1, p. 132).

[cherchant à intéresser le père, immobile et sombre]

El derribo de la casa es todo un símbolo: la vista se agranda, París llega a Montmartre, a su propia casa, se asoma a su ventana, se ha de llevar para siempre a su hija. También es la constatación ‘realista’ del nuevo concepto del espacio que ahora prima: una concepción cambiante, flexible, abierta a nuevas oportunidades, ‘capitalista’, en una palabra, frente a la permanencia de los viejos lugares, a la vinculación, el compromiso o el arraigo⁵⁷².

Según la acotación inicial, son las nueve de la noche. Un breve interludio orquestal, en el que toman el protagonismo los acordes graves del metal, crea el ambiente ominoso que precede a un arioso de aspecto épico, bastante wagneriano, a cargo del padre. Sin la resignación afable del primer Acto, arremete contra la injusticia social y contra la rebeldía e ingratitud de los hijos:

*Bête de somme que je suis, que tous nous sommes, sous le joug pesant de la Fatalité! Tristes serfs d'une besogne qui ne cesse jamais!
Piteux jouets aux mains de l'injustice dans un monde où tout n'est que misère et déception!... où choses et gens sont nos ennemis; où les enfants même, dans l'égoïsme de l'amour, nous martyrisent,(etc.).*

La primera parte del discurso contiene por fin el alegato social que la resignación neutralizó en el Acto I. Efectivamente, la sociedad burguesa excluía a los débiles y los reducía a una condición inferior: estaba hecha para quienes habían conseguido imponerse⁵⁷³. Cuando la madre se niega a cumplir la promesa de dejarla marchar con Julien, Louise reclama “*l’amour libre!*”. El padre quiere revivir la felicidad de cuando era niña:

*N'es-tu plus l'enfant
[doux] qu'autrefois j'ai bercée dans mes bras?
[avec passion] N'es-tu plus la fille de mon sang?
(Il l'assied sur ses genoux et la berce comme un enfant)*

Por más que se empeñe en hacer de ella la niña que fue, Louise ha cambiado irrevocablemente. Con gran solemnidad, desplegando un ampuloso canto como de heroína wagneriana, Louise proclama su credo, que también lo parece:

<i>Tout être a le droit d'être libre! Tout cœur a le devoir d'aimer! (Comme frappé de stupeur, le père laisse retomber son bras. La mère hausse les</i>	<i>[le père fait un geste de découragement; il s'éloigne vers la table.] d'une âme qui s'éveille et qui réclame sa part de soleil,</i>
---	--

⁵⁷² SENNETT 1, pp. 202-15.

⁵⁷³ DAUMARD, p. 357.

<i>épaules.)</i>	<i>[extasiée]</i>
<i>Aveugle celui qui veut garrotter l'originale et</i>	<i>sa part d'amour!</i>
<i>fière volonté</i>	<i>[Rayon de lune sur la fenêtre]</i>

Asoma la luna en el momento preciso, igual que en el dúo de *La Bohème*, y se oye luego un coro lejano, como una voz que oyera dentro de su cabeza. Nuevamente hay una personificación de París:

VOIX LOINTAINES
O Jolie! O Jolie! O Jolie, Jolie, Jolie, Jolie, Jolie!
/ LOUISE [avec ravissement]
/ Paris! Paris m'appelle!
/ O la magique, la chère musique de la grande ville!
/ VOIX LOINTAINES
\ Ah! Jolie, Jolie, Jolie, Jolie!

Louise es presa entonces de una irrefrenable exaltación, que en su furor recuerda la danza de Salomé. Los tópicos repetidos sobre París siembran un discurso en que no falta la alusión al encierro.

<i>LOUISE</i>	<i>Paris, ô Paris! Secours ma détresse, fais</i>
<i>L'inoubliable, l'affolant vertige!.. Au secours</i>	<i>revivre l'ivresse des hymnes d'allégresse!</i>
<i>de la Fille, la Ville viendrait-elle!</i>	<i>Que s'écroulent les murs de la triste prison!</i>
<i>[de plus en plus exalté]</i>	<i>Sonne, cloche de joie des libres épousailles!</i>
<i>Paris! Paris! Paris!</i>	<i>[avec charme mais fièvreusement]</i>
<i>[Par la fenêtre on aperçoit la ville qui peu à</i>	<i>Fais revivre le charme de l'heure où mon</i>
<i>peu s'éclaire davantage]</i>	<i>coeur battait contre son coeur!</i>
<i>Paris! Paris! Fête éternelle du plaisir!</i>	<i>Vers sa demeure, asile des rêves, ville</i>
<i>Paris! Paris! Splendeur de mes désirs!</i>	<i>maternelle, porte-moi d'un coup d'aile!</i>

Es una oración, como en el Acto III. Pero no hace falta un milagro. ¿Quién podría retenerla?

LOUISE [rageuse]
Ce n'est plus la petite fille au coeur timide et craintif.
C'est une femme au coeur de flamme qui veut reprendre son amant!

Louise parte de noche hacia su paraíso. En ese momento las luces de la ciudad se apagan súbitamente, según la primera acotación de esa Escena 3ª. Es como si la ciudad desapareciera, o no hubiera ventanas y los viejos quedaran encerrados en la soledad de su casa. Aquí no hay muertes y triunfan los jóvenes y lo moderno. Los derrotados son los viejos, probablemente de origen campesino, que, como tantos,

preferieron instalarse en el *faubourg*. “*De là, à la lisière de la ville, ils observaient une ville qui les intimidait*”⁵⁷⁴:

(Il écoute les bruits du dehors, fixe, haineusement la ville dont les lueurs lointaines reparaissent vacillantes.)

LE PÈRE [tendant le poing vers la ville, avec haine et douleur]

O Paris!!!

La Rondine (1917), de Giacomo Puccini, con texto de Adami. Es fruto de un contrato que Puccini firmó en Viena en 1914 para componer una opereta. No fue el único que probó entonces fortuna en aquel género, nuevamente en alza en Austria-Hungría con Lehar y Kalman: Richard Strauss lo hizo con *El Caballero de la Rosa*, también los franceses Satie, Honegger y Auric, en Italia Mascagni y, sobre todo, Leoncavallo. El libreto que ofrecieron a Puccini no le gustó nada y le presentaron otro en que la acción ocurría en París, probablemente a sugerencia del propio músico⁵⁷⁵.

En principio el encargo suponía tan solo ocho o diez números musicales dentro de una obra hablada, de acuerdo con las convenciones de la opereta vienesa. Puccini nunca acabó de sentirse cómodo dentro de esta estructura y terminó rompiendo con los vieneses, algo a lo que no fue ajeno el estallido entre tanto de la I Guerra Mundial, en la que Italia y Austria-Hungría acabaron situándose en bandos enfrentados⁵⁷⁶. Finalmente decidió convertir *La Rondine* en una ópera completamente cantada, en la que soldó con maestría los números sueltos que había ideado: las arias de Prunier y de Magda, el dúo de Lisette y Prunier y los valeses. Todo esto condicionó grandemente, y de hecho perjudicó, una obra que en principio ni siquiera estaba sometida a una imposición literaria.

Se trataba efectivamente de la primera vez en su carrera en que el compositor no estaba condicionado por un texto determinado, hecho que en anteriores ocasiones supuso verdaderos quebraderos de cabeza no sólo para él, y que repercutió en el resultado no del todo satisfactorio de sus primeros títulos. Pero ya veremos, tras el análisis, que Adami se dejó llevar hacia influencias demasiado conocidas en el libreto definitivo. Es llamativo el contraste que hacen el ambiente y la historia de *La Rondine* respecto al contexto histórico del estreno: 1917, en plena I Guerra Mundial, iniciada

⁵⁷⁴ SANSOT, p. 280.

⁵⁷⁵ CARNER 2, p. 498.

⁵⁷⁶ Ernst Krause se entretiene en su biografía de Puccini en exponer la desagradable polémica política entorno al estreno de *La Rondine*, una ópera encargada por ‘el enemigo’, en Montecarlo, polémica iniciada en Francia por Léon Daudet desde *L’Action Française*, y publica la carta que escribió Puccini en su descargo. (KRAUSE, pp. 197-8)

también, hacía pocos días, la Revolución Rusa. Hay que decir que tuvo lugar ante ‘la mejor sociedad’ en el Teatro de Montecarlo, la dorada herradura construida por Charles Garnier.

Análisis de la obra. El Acto I, que algunos consideran entre los mejores de Puccini⁵⁷⁷, se desarrolla en su mayor parte en un estilo coloquial ligero que oscila sin esfuerzo entre el *parlando* y pasajes líricos más sostenidos. Nueve personas asisten a una elegante reunión. Reuniones como ésta, en casa de Magda, una cortesana, empezaron a tener gran relevancia en París desde el advenimiento de la II República, según documentado testimonio, una vez más de Flaubert⁵⁷⁸.

Tras una breve introducción orquestal entramos *ex abrupto* en la reunión, en mitad de una conversación. De momento el protagonista parece el poeta Prunier que, en este Acto llega a usurpar el papel de *primo tenore*. Él lleva la voz cantante, y nunca mejor dicho. Por cierto, que el tema musical que lo caracteriza está en ritmo de tango, de moda en la época de la composición, pero incongruente con la época que se evoca, que es el II Imperio. Como no es la única licencia que Puccini se toma en este aspecto, hemos de atribuirlo al origen de la obra y lo que tiene, por tanto, de ‘ligera’. El argumento de su perorata es la epidemia de romanticismo que aqueja a París:

PRUNIER

Una cosa assai grave:

a Parigi si ama!

Imperversa una moda

nel gran mondo elegante:

l'Amore sentimentale!

LISETTE (interrompendolo vivacemente)

Ma non dategli retta!

Amor sentimentale?...

Storie!... Si vive in fretta:

“Mi vuoi?...” “Ti voglio...” È fatto!

PRUNIER (con esagerato risentimento si rivolge a Magda accennando a Lisette)

Il suo contegno mi ripugna!

Al parecer las clases populares no comparten las languideces sentimentales de la gente elegante. Hasta ahí todo es normal, pero no las libertades que se toma esta criada en una reunión de invitados. La disculpa de la anfitriona es antológica, definitoria de un cierto tipo de personajes que protagonizan este corpus operístico, que llamamos ‘fronterizos’:

MAGDA (intervenendo benevolmente)

Poeta, perdonate!... In casa mia

l'anormale è una regola...

⁵⁷⁷ KRAUSE, p. 195.

⁵⁷⁸ *Les salons de filles (c'est de ce temps-là que date leur importance) étaient un terrain neutre, où les réactionnaires de bords différents se rencontraient.* (FLAUBERT, p. 456)

La frase está dicha sin la menor trascendencia, pero los lugares de estos personajes son los lugares de la anormalidad, donde ocurren cosas que no ocurren en otros sitios. Magda y sus amigas se divierten y se invoca al mismísimo Musset, en un pasaje de tono paródico, como los que abundan en *La Bohème*, que se acerca también al género de la opereta. Que en el París de aquel tiempo se hable todavía de romanticismo debe entenderse como una invitación al coqueteo, si bien lo que empieza siendo una broma va a derivar enseguida en algo serio, como veremos.

Prunier sigue luego hablando de una canción que está componiendo y no tiene acabada. Como Alfredo el *La Traviata* se hace rogar antes de cantarla. También es en este caso la anfitriona quien lo ordena. Y efectivamente, se acerca al piano y canta. Se hace música dentro de una obra musical, circunstancia que como hemos visto es muy frecuente en el teatro lírico⁵⁷⁹. A lo largo de este pasaje tanto Prunier como Magda declaman y no cantan algunas frases, lo que refuerza el efecto de la canción que él inicia y ella completa. Suena el piano (como en *Fedora*, *Zazà* y *La Bohème* de Leoncavallo), lo que hasta entonces no era tan habitual. Su sonido añade una insólita evocación de la realidad, por un momento no estilizada, transportando al espectador a un salón del II Imperio. Otro elemento elige el autor para reforzar el efecto: el vals, concretamente dos *valse lentes* a la francesa, que no a la vienesa, se funden en esta canción. Su arranque, muy inspirado, recuerda el “*Tra voi belle*” de *Manon Lescaut*: “*Chi il bel sogno di Doretta potè indovinar?*” Y es Magda la que propone un final, revelando por una parte que es un espíritu refinado, al estilo de Marguerite Gautier, y por otra la calidad de su alma y su secreto ideal:

*Ahimè! un giorno uno studente
in bocca la baciò
e fu quel bacio
rivelazione:
fu la passione!...
Folle amore!
Folle ebrezza!
Chi la sottile carezza
d'un bacio così ardente*

*mai ridir potrà?
Ah! mio sogno!...
Ah!... mia vita!...
Che importa la ricchezza
se alfin è rifiorita
la felicità!...
O sogno d'or...
poter amar così!*

Este conflicto tan elemental es el núcleo de toda la obra: riqueza o amor verdadero, como en *La Traviata*. Todos alaban su ingenio, incluso el complaciente Rambaldo, que

⁵⁷⁹ Los ejemplos abundan en la historia de la ópera, como el vals de Musette, en *La Bohème* del propio Puccini, dentro del repertorio que estamos estudiando, pero también fuera de él: las bandas que tocan música de baile dentro del escenario en Verdi (*Rigoletto*, por ejemplo), la canción “*A una fonte*”, que canta Arturo en *I Puritani*, de Bellini, por citar un título romántico, o la serenata “*Deh vieni alla finestra*” de *Don Giovanni* de Mozart.

no parece darse por aludido y que parece adornado, también él, del filisteísmo de la burguesía:

RAMBALDO
Che calore!

MAGDA (*stupita, a Rambaldo*)
Come?... anche voi... l'uomo "pratico"?...

Con Rambaldo, el 'hombre práctico', tenemos al representante de los valores burgueses, contradictorios con lo que representa la creación artística y la atracción de Magda por la libertad de la bohemia⁵⁸⁰. Pero Magda quiere que el mérito sea de Prunier, que anticipa aquí a Adorno⁵⁸¹:

*Non sono io!... Nel fondo
d'ogni anima c'è
un diavolo romantico*

*ch'è più forte di me,
di voi, di tutti!...*

Se produce al poco la entrada de Lisette anunciando una visita. Acompaña al personaje un tema musical de aspecto vanguardista, probablemente influido por Strawinsky, muy expresivo de su carácter activo ("*un mulinello*", dice de ella Prunier). Se trata de Ruggero, que viene a presentarse ante Rambaldo. Magda le da la venia para que lo reciba. Su expresión puede sonar a algo más que una fórmula: "*Ma fate pure! Siete in casa vostra...*" Las amigas discuten con Magda, que acaba de recibir un precioso collar de Rambaldo, sobre la importancia del dinero:

BIANCA
La tua vita è invidiabile!
YVETTE
Rambaldo generoso!
BIANCA
*Credi a me che nessuna
ebbe la tua fortuna.*

MAGDA
Che importa la fortuna!...
SUZY
La vita è assai difficile!
BIANCA
Costa tanto il denaro!...

En el aria que canta a continuación Magda expresa tanto su sentimentalismo como su frivolidad hedonista (remite a "*Sempre libera!*" de *La Traviata*). Empieza lánguidamente:

*Denaro!
nient'altro che denaro!
Ma via! Siate sincere!
Son persuasa che voi m'assomigliate*

*e spesso rimpiangete
la piccola "grisette"
felice del suo innamorato!*

⁵⁸⁰ *Les bourgeois ils avaient, dans une certaine mesure, une conception totalitaire du monde, ors ils pensaient que si les principes de la société bourgeoise avaient été appliqués aux hommes de toute condition et à tous les pays, le meilleur des mondes possibles aurait été réussi.* (DAUMARD, p 344)

⁵⁸¹ ADORNO 3, p. 95: en cada experiencia estética "es toda la sociedad la que se encuentra escondida".

Aparece la griseta, reivindicación del elemento popular y de la autenticidad de la vida y de los sentimientos. Pero enseguida arranca un seductor vals en que rememora aquel episodio juvenil revelador:

*Ore dolci e divine
di lieta baraonda
fra studenti e sartine
d'una notte a Bullier!...
Come andai? Non lo so!*

*Come uscii?... Non lo so!
Cantava una lenta canzone
la musica strana
e una voce lontana
diceva così:*

Y ahora otro vals, aún más bello, se inserta en el primero. El tema con que se inicia, recurrente en adelante, servirá para subrayar luego la entrada de Ruggero:

*“Fanciulla, è sbocciato l'amore!
Difendi, difendi il tuo cuore!*

*Dei baci e sorrisi l'incanto
si paga con stille di pianto!...”*

La canción de Doretta anticipaba la obra completa y esta aria el ambiente del Acto II. Se trata de unas melodía agradables, largas y sencillas, bien equilibradas, como Puccini nunca había escrito antes. Prunier presume de no ser tan romántico en cuestión de amores. Propone una interesante lista que hace pensar en la mujer como personaje fronterizo:

*La donna che conquista
dev'essere raffinata,
elegante, perversa...*

*Degna insomma di me:
Galatea, Berenice,
Francesca, Salomè!...*

Ruggero es introducido con el tema que cantó Magda, “*Fanciulla, è sbocciato l'amore!*”, a cargo de la orquesta. Si no fuera por esta enfática presentación orquestal no se apreciaría el peso reservado a este personaje que, en lo que queda de Acto, se limita, con la cortedad del provinciano, a algunas lacónicas y tímidas respuestas. Desde luego, no es el centro de atención. Mientras tanto, el inagotable poeta se ha apartado con las muchachas para leerles las manos. Suena una música marionetística con ecos orientales, que es anticipo del trío de las tres máscaras del Acto II de *Turandot*, pero cambia radicalmente cuando lee el destino de Magda. El poeta se abandona a un canto visionario y misterioso, pródigo en *sfumature* (imposible no pensar en Tito Schipa, que estrenó el papel):

*Forse, come la rondine,
migrerete oltre il mare,
verso un chiaro paese*

*di sogno... verso il sole,
verso l'Amore...*

Nuevamente el texto anuncia lo que va a ocurrir, en este caso en el Acto III. La imagen tan becqueriana de la golondrina, el amor que se va y que acaso vuelva, la repetición de

un episodio de juventud añorado, coincide con los versos de Rodolphe en las *Scènes de la vie de bohème* de Murger⁵⁸². Llega luego el momento de aconsejar a Ruggero sobre su primer contacto con París, que no conoce todavía. La ciudad es presentada como lugar de diversión fascinante. Como no podía ser menos, Prunier polemiza, denunciando que hay mucha leyenda sobre la primera noche en París, y es Lisette quien defiende el mito. He aquí algunas de sus expresiones:

*Parigi è piena
di fascino, di sorprese, di meraviglie!
La prima sera a Parigi
è come vedere il mare*

*per la prima volta!
Mai si è immaginato niente
di più grande e di più bello!*

A sus atractivos une su inmensidad inagotable, como el mar, una imagen recurrente en la literatura⁵⁸³, expresión ingenua de lo sublime romántico. ¿Donde elegir? Cada una de las invitadas propone un sitio:

*YVETTE
Le Bal Musard!
BIANCA
A Frascati!
(Lisette fa segni di diniego)
SUZY
No, da Cadet!...
YVETTE
Pré catelan!*

*YVETTE, BIANCA, SUZY
Tutta Parigi scintilla!
Tutta Parigi sfavilla!...
LISETTE (dopo aver riflettuto, dominando il
piccolo tumulto)
No!... Da Bullier!*

Sostiene Ernst Krause que no existe la menor referencia en el texto de esta obra al París del II Imperio, que lo mismo podría ocurrir en Viena o en Montecarlo⁵⁸⁴. Es exagerado: referencias son estos lugares de diversión, de los que nos ocuparemos más adelante, todos reales y en aquella época en el candelero; también hay una caracterización musical, el vals, presente ya en este Acto, como hemos visto (y no se trataba del vals vienés). Por último, es la criada la que, por encima de su condición, impone su autoridad en la materia. Algo poco verosímil pero que responde al tono de comedia de este Acto y a una convencional presentación edulcorada y simpática de lo popular; también al tópico de un París democrático y enorme, de amores fáciles, donde

⁵⁸²

*Hier, en voyant une hirondelle
Qui nous ramenait le printemps,
Je me suis rappelé la belle
Qui m'aima quand elle eut le temps*

*— Et pendant toute la journée,
Pensif, je suis resté devant
Le vieil almanach de l'année
Où nous nous sommes aimés tant. (p. 386).*

⁵⁸³ ZOLA 6, p. 44.

⁵⁸⁴ KRAUSE, pp. 194-5.

las distintas clases pueden llegar a mezclarse anónimamente a la hora de divertirse, como en una opereta de Offenbach.

Magda, que en este Acto se muestra algo ensimismada, como un personaje con vida interior, ha asistido a todo esto en calidad de espectadora, pero ahora subraya la ingenuidad del forastero:

MAGDA
No... povero figliolo!
Un poco di pietè...
Me l'avete intontito!
RAMBALDO
Laggiù si sveglierà!

BIANCA
Bullier fa dei miracoli!
MAGDA (vagamente)
Bullier!...
(cosidera la collana un momento e la getta
con noncuranza su un tavolo)

Esa última acotación expresa gestualmente el conflicto planteado desde la canción de Doretta. Llega la hora de las despedidas. El Acto empezaba en pleno crepúsculo, según la acotación inicial, y ha transcurrido un rato, apacible y 'honestamente'. Debe haberse hecho de noche, pero no hay nada parecido a los excesos ni a la llegada del alba con que se iniciaba *La Traviata*. Es más bien hora de salir y cada uno parece tener sus planes. Magda pide a Lisette que le traigan el coche, lo que corrobora que se encuentra en lo más alto del escalafón, como Violetta Valéry, pero se le cruza otra idea y anula la orden. Se repite a sí misma la profecía de Prunier, literalmente con sus palabras y su evocadora música. Solos en escena Prunier y Lisette sostienen un cómico y vivaz dúo amoroso, en que el poeta aconseja a la muchacha sobre su atuendo.



Pintura de Berthe Morisot, 1876.

Ella entra a saco en el ropero del ama, pero carece de gusto (“*Si: la cappa in setta nera!*”). Se trata de un dúo muy dilatado, donde texto y música se funden en un alarde de ligereza e ingenio, emparentado con el de Nanetta y Fenton de *Falstaff*. Incomprensiblemente en los Actos siguientes disminuye el interés por estos personajes, tanto en lo que se refiere al texto como, sobre todo, a la música. El Acto acaba con la salida de Magda disfrazada, decidida a revivir la experiencia reveladora del amor. La acotación la presenta así:

(*Ora, lentamente, la porticina del boudoir si apre. Appare Magda vestita assai semplicemente da “grisette”, e pettinata diversamente in modo da essere quasi irriconoscibili. S’accosta a un vaso di fiori, ne toglie una rosa rossa, va a uno specchio, punta il fiore fra y capelli*)

En las *Scènes* de Murger está también la historia de la gran cortesana que hace una ‘excursión’ al mundo de la bohemia que añora, como la protagonista de *La Rondine*. En la adaptación teatral (*La vie de Bohème*) Musette, en la cumbre como cortesana, alquila una buhardilla por si acaso⁵⁸⁵. La idea es recurrente en la literatura: también la señora Marelle, burguesa de gustos ‘bohemios’, en *Bel-Ami*⁵⁸⁶.

El Acto II, el del *Bal Bullier* se inicia espectacular y tumultuosamente, como el A. II de *La Bohème*, el del *Café Momus*. Quizá con razón se reprocha a *La Rondine* que todo resulta consabido, que de cada pasaje conocemos otra versión mejor del propio autor⁵⁸⁷. Floristas, jóvenes, estudiantes y *grisettes*⁵⁸⁸, grupos de bebedores, burgueses, artistas, parejas de enamorados entrecruzan sus pregones, requiebros, órdenes al camarero, comentarios, ocurrencias y desplantes, invitaciones a bailar, brindis e incluso algún canto a la juventud y al amor que nos remite, efectivamente, a *La Bohème*:

*Giovinezza, eterno riso,
fresco fiore che incorona
delle donne il dolce viso!...
Sei divina se incateni
le illusioni degli amanti!...*

Ruggero, solitario en una mesa, despierta la atención de algunas grisetitas: no le sacan una palabra y lo dejan por imposible. Su timidez y nula inclinación hacia la

⁵⁸⁵ *Je l’ai louée par prévision, il y a deux mois, et j’y suis venue hier soir pour la première fois, c’est un pied-à-terre.* (A. II, esc. 3ª)

⁵⁸⁶ Cuando entra con su amante en un figón de cocheros dice:

-C’est très gentil. Nous serons très bien; une autre fois, je m’habillerais en ouvrière.

De hecho eso es lo que hace Magda.

⁵⁸⁷ KRAUSE, p. 194.

⁵⁸⁸ *Sartine*, modistillas, en el original italiano.

frivolidad parisina quedan patentes. La música, hasta ahora tumultuosa y con apariencia de desorden se remansa cuando entre Magda. También ella llama la atención, en este caso de una cuadrilla de estudiantes, al entrar sola. Se presentan cómicamente, como los bohemios de Leoncavallo⁵⁸⁹, o como el Rodolfo pucciniano⁵⁹⁰:

*-Siamo studenti... gaudenti...
-Un po' audaci...
-Molto loquaci...
-Ricchi di gioia!
-Prodighi in baci!*

*-Molto più rari
sono i denari!
-Siamo studenti gaudenti!
-Se non trova di meglio,
non faccia complimenti!*

Años después Rubén Darío menciona a los estudiantes que suelen acudir a *Bullier*. Quedaba cerca del Barrio Latino:

*Aunque Bullier no sea ya como antes, a él acuden los que gustan de la danza en el país de los escolares.*⁵⁹¹

Ruggero simpatiza inmediatamente con Magda ante sus excusas, cuando ve que no viene a coquetear. No se le ocurre otra cosa que compararla con las modestas muchachas de su provincia:

*Così timida e sola assomigliate
alle ragazze di Montauban,
quando vanno a ballare, alla carezza*

*d'una musica vecchia,
tutte sorriso e tutte giovinezza.*

La música *vecchia*, tradicional, se opone a estos vales parisinos como el candor de aquellas chicas a la desenvoltura libertina de las grisetas. Es la oposición entre París y la provincia. En la ilustración se puede ver el atrevido baile de la *quadrille*,

⁵⁸⁹ A. I.

⁵⁹⁰ A. I.

⁵⁹¹ DARÍO, p.148.

precisamente en *Bullier*.



Allá en Montauban las cosas son muy distintas:

*Le ragazze, laggiù, son molto belle
e semplici, e modeste...
non sono come queste.*

El diálogo sigue siendo banal pero la música empieza a imprimir intensidad a partir de que Magda se dice:

*MAGDA (quasi a sè)
L'avventura strana
come nei dì lontani...*

Y se pasa a la unión de las voces en una de esas melodías sentimentales características de esta obra, más simples y continuadas que nunca antes en Puccini, un compositor de suyo dado a lo fragmentario, a la estructura de mosaico. Cantan al unísono, cada uno para sí pero sintiendo lo mismo, con una línea ondulante y suave que hace pensar en *Madama Butterfly*:

*Nella dolce carezza della danza
chiudo gli occhi per sognar.*

El coro repite de forma exquisita esta melodía con ritmo de vals lento, al principio también homofónicamente pero luego combinando contrapuntísticamente las dos melodías principales del vals. En esta música sentimental de los enamorados y en los coros cuando *La Rondine* es, por momentos, una verdadera ópera. Todo culmina en un

estallido de risas y apoteosis orquestal con saltos exhuberantes y ritmo vivísimo, que es la única vez, en esta ópera de vales, en que la música suena a Strauss y a opereta vienesa. Probablemente una de las razones de la gran popularidad de *Bullier* en aquella época fue que primaba el vals sobre otras músicas de baile. Enseguida, con “*O profumo sotil*”, a cargo del coro, que está previsto que se baile por el cuerpo de danza, volvemos al *valse lente*.

Entran luego Prunier y Lisette, pero su breve dúo, en que el poeta la alecciona, ya no tiene el interés del del A. I. En cambio, Ruggero y Magda van tejiendo su idilio. Anacrónicamente otra vez, Puccini introduce un *foxtrot* lento en “*Perchè mai cercate di saper*”, cuando Magda, que dice llamarse Paulette, impone que se respete el misterio de su origen y ocupación. Ruggero a todo accede y, enamorados y entregados, llegan al clímax hacia el final del dúo, como es característico de Puccini: “*Parlami ancora... lascia ch’io sogni!...*”

Luego el coro remansa tanta tensión y se produce el contraste cómico con la irrupción de Lisette y Prunier. Las presentaciones (Lisette creía haber reconocido a su ama, pero ella le convence de que no lo es) y la conversación se producen con un ágil parlando hasta que Ruggero inicia un brindis -“*Bevo al tuo fresco sorriso*”- por sus amores, bello ejemplo de la *morbidezza* de Puccini⁵⁹², que se transforma luego en un elaborado y atractivo cuarteto, en la mejor tradición italiana, al que se incorpora finalmente el coro. En aquel éxtasis Magda exclama como Fausto: “*Fa che quest’ora si eterni!*” Es lo que intentarán en el A. III, cómo no, fuera de París. La irrupción de Rambaldo da lugar a unas explicaciones con Magda, que pone toda la carne en el asador cuando le rechaza, con una vehemencia digna de Tosca:

*Ma voi non lo sapete cosa sia
aver sete d’amore
e trovare l’amore,
e sofogliati aver voglia di vivere*

*e trovare la vita?
Lasciatemi seguire il mio destino!
Lasciatemi!... È finita!...*

La entrega total al verdadero amor se opone a las conveniencias propias del burgués. En contraste se superpone el canto despreocupado de un último grupo de noctámbulos que abandona ya el local:

*Ah! Viva Bullier!
Qui soltanto regna
la felicità!
(le loro voci si perdono)*

⁵⁹² CARNER 2, p. 502.

La acotación advierte del paso de las horas:

((...)) Ora la sala è deserta. Nel giardino si sono spente le luci. I primi chiarori freddi dell'alba non illuminano que tavole in disordine, fiori sparsi e sfogliati per terra, bicchieri rovesciati (...))

Una voz infantil canta fuera de escena lo que parece una canción popular, como en el amanecer de *Tosca*:

*Nella trepida luce d'un mattin
m'apparisti ricinta di rose...*

*e ti vivi leggera camminar
seminando di petali il ciel.*

La aparición de Ruggero, que vuelve por Magda, da lugar a un último y breve diálogo extático, sobre un lecho musical cálido, confiado a la cuerda grave.

Una breve y luminosa introducción orquestal al Acto III se suelda, sin solución de continuidad, con el diálogo amoroso de la pareja protagonista en el jardín de la villa en la Costa Azul. El dúo “*Senti?... anche il mare respira sommeso*” se despliega perezosamente en largas frases de canto *spianato* que cantan la felicidad presente. Enseguida hay un par de referencias al mundo que han dejado:

*MAGDA (con piccola ansia, quasi materna)
La solitudine, di', non ti tedia?*

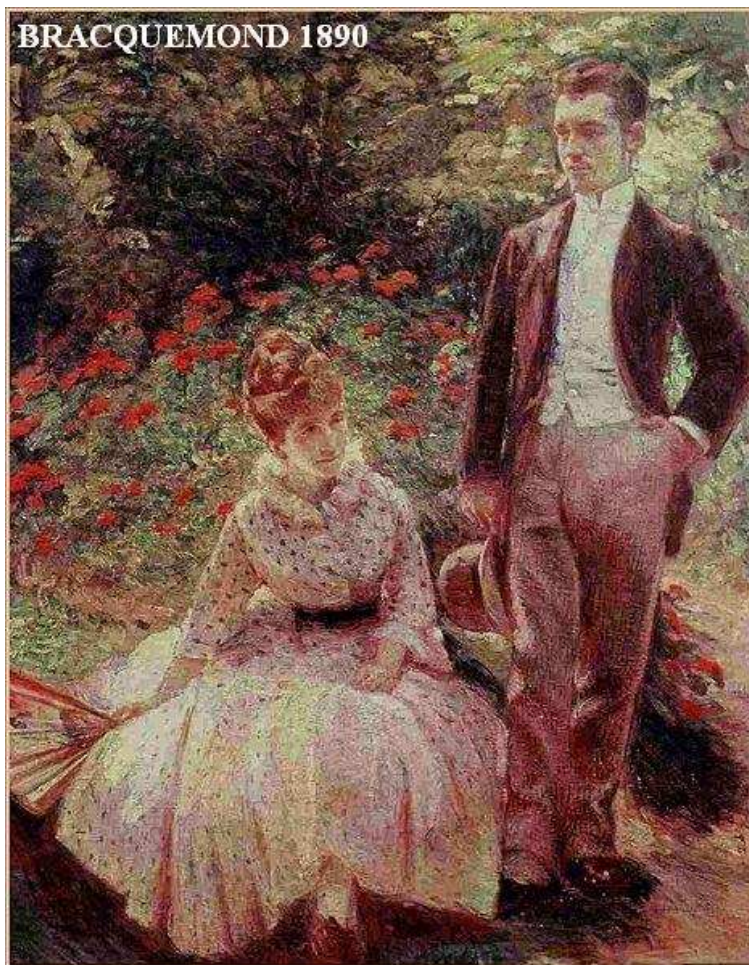
Y un poco más adelante:

*MAGDA
Il nostro amore è nato tra i fiori!
RUGGERO
Tra i fiori vivo!*

*MAGDA
Inghirlandato di canti e danze!
RUGGERO
Inghirlandato di primavera!...
(Magda corre a raccogliere delle rose)*

Parece cumplirse el deseo de Magda: el mágico momento del *Bullier* se prolonga en un fáustico tiempo detenido de felicidad fuera del mundo. La situación es la misma

que en el Acto de Auteuil de *La Traviata*.



Pareja en un jardín, otro espacio privado predilecto de las pintoras impresionistas como Marie Bracquemond.

Pero como en esta obra, el tiempo corre y con él los gastos. Sin hacer de ello un drama, en este caso, Ruggero ha pedido dinero a su familia. Además ha pedido permiso para casarse con Magda. Ante la confusión de ésta Ruggero canta la única aria que le ha sido concedida por los autores. No se trata, por desgracia, de la más inspirada del compositor, pero desarrolla un tópico que nos interesa: la utopía rústica que le ofrece:

*Dimmi che vuoi seguirmi alla mia casa
che intorno ha un orto e in faccia la collina
che si risveglia al sole, la mattina,
ed è piena, alla sera, d'ombre strane!...
Il nostro amore troverà in quell'ombra
la sua luce più pura e serena...*

*la santa protezione di mia madre
sopra ogni angoscia e fuori d'ogni pena!
E chi sa che a quel sole mattutino
un giorno non si tenda lietamente
la piccola manina d'un bambino...*

En esta antítesis de la vida parisina no faltan ni los niños. La propuesta cae en mitad del Acto III como una piedra en un estanque. Sale Ruggero y el clima musical se encrespa dramáticamente. El encantamiento se ha roto y Magda se debate en un mar de dudas,

como Butterfly en el A. II⁵⁹³ y con una música parecida: “*Continuare l’inganno per conservarmi a lui?...*”. El engaño, consustancial a un personaje burgués como Dufresne en *Zazà*, es insoportable para Magda. La entrada de Prunier y Lisette quiere provocar un anticlímax cómico. Paulette, que como la Musette de Murguer ha intentado convertirse en cantante, ha cosechado un inapelable fracaso. Quiere volver a servir a su antigua ama:

<i>PRUNIER</i>	<i>gli amanti tubano fuori del mondo!</i>
<i>Ti riconduco alla tua mèta!</i>	<i>Lontana è Nizza. Nizza è là in fondo!</i>
<i>In questa placida oasi segreta</i>	<i>La solitudine, vedi, è completa!</i>

Por si a alguien no había quedado claro el carácter de este espacio. El dúo se alarga con una música juguetona, esta vez sin mayor interés, hasta la aparición de Magda, que acepta sin problemas a la muchacha. Prunier también trae el encargo de tentarla para que vuelva a París a su antigua vida:

<i>PRUNIER</i>	<i>PRUNIER</i>
<i>Se ne parla, a Parigi... Si ricorda!...</i>	<i>Perche la vostra vita non è questa,</i>
<i>E... devo dirvi tutto?... Non si crede.</i>	<i>fra piccole rinunce e nostalgie,</i>
<i>MAGDA</i>	<i>con la visione d’una casa onesta</i>
<i>Non si crede?... Perché?...</i>	<i>che chiuda l’amor vostro in una tomba!</i>

La amenaza de aquella casa como encierro, incluso como tumba, frente a la vida libre - libertina- de París, que empieza a ejercer su poder de gravitación. Cuando Lisette se dispone a empezar inmediatamente con su trabajo de camarera (la acotación es muy precisa) Prunier vuelve a la carga:

(Lisette si toglie il cappellino che depone su una sedia, e si rialza la sottana puntandola provvisoriamente con gli spilli. È il primo passo verso un ritorno al costumino di cameriera)

<i>PRUNIER (accennando a Lisette)</i>	<i>Anche voi... come lei, Magda, dovrete,</i>
<i>È una donna felice: lo vedete?</i>	<i>se non oggi, abbandonare</i>
<i>Torna l’anima antica a palpitare.</i>	<i>una illusione che credete vita...</i>

La última escena de la obra se reserva, lógicamente, a Magda y Ruggero. El joven vuelve exultante con una carta de su madre que Magda lee trabajosamente en alto:

<i>Figliolo, tu mi dici</i>	<i>Essa sia benedetta</i>
<i>che una dolce creatura</i>	<i>se la manda il Signore...</i>
<i>ha toccato il tuo cuore...</i>	

⁵⁹³ La duda de Butterfly es más trágica: volver a ser una *geisha* o el suicidio.

Se trata de un recitativo emocionante y sincero⁵⁹⁴, con las cosabidas referencias a los valores más sagrados, que precede el estallido del dúo final. Como Marguerite en la adaptación teatral de *La Dame aux camélias*⁵⁹⁵, Magda es consciente de que no puede casarse con su amante y se expresa en los mismos términos: “*Posso esser l’amante, non la sposa che tua madre vuole e crede!*” Esto provoca un intercambio de frases apasionadas que no llegan a alcanzar el nivel habitual de los adioses puccinianos, a pesar del intenso apoyo dramático que presta la orquesta. Fluye la amplia melodía, a la que se incorpora la voz de Magda, que acaba en agudo *pianissimo* entre arpeggios del arpa y el sonar de campanas a lo lejos. Al final no hay estridencia ni gran aparato dramático, sino calma y delicadeza.

Aparentemente todo conviene, pero la crítica musical es unánime en sentirse decepcionada ante este final, como parece que lo estaba el propio Puccini⁵⁹⁶. Posiblemente el no haberse lanzado a un final trágico (y eso se debe al carácter originario de la obra) colocó al compositor fuera de su terreno. Acaso el problema esté en que el argumento es inadecuado para una ópera. Siendo el núcleo un conflicto sentimental el final trágico es ineludible: así lo pide la tradición melodramática aferrada al género. Así lo sienten el público y el propio compositor. Hay una frase de Magda, hacia el final, muy interesante: “*L’anima mia che solo tu conosci, l’anima mia è con te, con te per sempre!*” Es la auténtica Magda la que ha estado con Ruggero. Ahora volverá a la alienación de la vida parisina, donde no es ella.

Los personajes. Por más que Prunier se haga el interesante en la reunión del Acto I, proclamando la epidemia de romanticismo que invade la sociedad parisina, los personajes de *La Rondine*, si son algo, son muy modernos en su psicología, motivos y reacciones. Decimos si son algo, porque adolecen de cierta inconsistencia, sobre todo en comparación con los de otras obras. A la propia protagonista, Magda, que es la única que realmente parece interesar a Puccini, le falta ‘carne’ y parece amar y sufrir solo “con palabras y con música”,⁵⁹⁷ por mucho que su parte sea agotadora desde el punto de vista vocal, plagada de ascensos al agudo y con varios pasajes dramáticos. Tiene un empaque totalmente operístico, alejado de la opereta.

⁵⁹⁴ A Carner esta lectura le parece “un tanto rala desde el punto de vista musical” (CARNER 2, p. 502).

⁵⁹⁵ A. III, esc. 3ª.

⁵⁹⁶ CARNER 2, p. 502.

⁵⁹⁷ KRAUSE, p. 196.

Ruggero, tan manso y complaciente, no llega a ser un Alfredo: se mantiene como un niño en la ignorancia sobre la verdadera condición de Magda; apenas tiene un momento de rebeldía; cuando Magda se niega a casarse con él, se resigna enseguida y se queda llorando. Aparece muy tarde, al final del Acto I; en el A. II no se subraya su entrada en el *Bal Bullier*, como los demás protagonistas, sino que ya está allí desde que se abre el telón, solo en un velador, confundido con la multitud; y hasta el último Acto no tiene su aria.

Prunier, que es es verdadero protagonista del Acto I, no llega a ser cómico; más bien parece un Rodolfo de *La Bohème* demediado, pretencioso e insignificante. Lisette promete desde el arranque de la obra como personaje cómico, y no defrauda a lo largo del Acto I. Pero carga siempre en los Actos siguientes con Prunier, en dúos cada vez más anodinos, y carece de un aria para ella, de su propio “vals de Musetta”. Una pareja cómica, en suma, incapaz de ofrecer un contraste suficiente a la pareja sentimental protagónica. ¿Qué decir de Rambaldo? No aspira a ser un Germont y se queda en un barón Douphol más tranquilo. Germont en cambio es sustituido por una carta ñoña de una anciana que no aparece.

Comparación con *La Traviata* y *Der Fledermaus*. El argumento empareja uno de los títulos más modernos de nuestro corpus con el más temprano. Llama la atención que Puccini, que con tanto cuidado evitó en *La Bohème* los parecidos argumentales con *La Traviata*, dejando de lado, como vimos, el sesgo de la adaptación teatral de Dumas y Barrière, consintiera ahora en que el libreto de Adami tomara aquellos derroteros. Casi todo se parece a *La Traviata*: la pareja protagonista, la gran cortesana y el inocente joven de provincias, presentados en una elegante fiesta; el anhelo de Magda de un verdadero amor que parece posible en Ruggero; la partida al campo, donde la felicidad cristaliza, aunque efímeramente; las dificultades económicas que amenazan con enturbiar el idilio; la ‘sublime decisión’ de Magda de echarlo todo a rodar y renunciar al amor ante la intervención, en este caso de la madre...

Hay también algunas diferencias, todas ellas coherentes con un género más ligero como la opereta: Ruggero es aún más inocente que Alfredo y se enamora de Magda creyéndola una honesta muchacha del pueblo; hasta que ella misma le revela la verdad al final de la obra, ni siquiera sospecha nada. La intervención de la madre de Ruggero, desencadenante del triste desenlace, no es un chantaje al estilo de Germont, sino que desata los remordimientos de Magda por su bondad y, nuevamente, por su

inocencia (como Totò ante Zazà). Una pareja cómica, Prunier y Lisette, se adjunta a la serie de los protagonistas, incorporando un nivel humorístico que no existe en *La Traviata*...

Pero la gran diferencia está en el final: igual que en *La Traviata*, los amantes se ven forzados a separarse, pero aquí no hay enfermedad ni muerte, nada queda de la heroica pose romántica. Tal vez por eso Puccini se siente incómodo y no acierta a evitar que la escena de la separación tenga un tono forzado. El argumento de *La Rondine*, llamada finalmente *commedia lirica*, es más serio que una comedia sentimental pero, como hemos visto, se aparta del melodrama. La comicidad de Prunier y Lisette, que en el primer Acto promete, no se desarrolla luego suficientemente ni aporta el contraste que sí habían conseguido Marcello y Musetta en *La Bohème*. Se ha llamado malévolamente a esta obra “*Traviata para pobres*”⁵⁹⁸. Pero no faltan quienes la reivindican invocando sus mejores cualidades, su fragilidad y su sensibilidad moderna⁵⁹⁹.

Los parecidos con *Der Fledermaus*⁶⁰⁰ (1874), de Johan Strauss Jr., son también importantes, y hay alguna diferencia muy significativa: Lisette parece tomada de la Adele de la opereta de Strauss, y también que se vista con la ropa de su ama. Como ocurre luego en *La Rondine*, ama y criada acuden al mismo baile y, si Adele no reconoce a Rosalinde, tampoco Lisette a Magda. Ahora bien: el nivel social de ambos bailes es distinto. El baile del Acto II del *Murciélago* es una fiesta privada en la espléndida villa de un tal príncipe Orlofsky imaginario, mientras que el *Bal Bullier* del Acto II de *La Rondine* es un establecimiento público muy popular, que existió realmente y frecuentaban también los estudiantes del Barrio Latino. Por eso tiene sentido que acuda Magda vestida de griseta. Al trasladarse la trama a París adquiere este nuevo carácter y se aproxima, por ejemplo, a *La Bohème*: ¿qué es París sin su popular Barrio Latino, sin los amores de estudiantes y grisetas, sin la gente del *faubourg* y sus bailes populares? Este elemento popular parece consustancial al sabor parisino⁶⁰¹. No

⁵⁹⁸ CARNER 2, p. 499.

⁵⁹⁹ Paolo Petazzi, en una reciente crítica donde reconoce lo poco satisfactorio del final, sostiene: *El resto de la ópera, sin embargo, es una maravilla de finura, elegancia, nerviosa movilidad, por completo digno del Puccini más inquieto y abierto a las novedades.* (PETAZZI)

⁶⁰⁰ A su vez se basa en *Le Réveillon*, de Meilhac y Halévy, estrenada en el *Palais Royal* en 1872.

⁶⁰¹ Victor Hugo lo canta así en “*Le parisien du faubourg*”:

Oh! ce peuple des barrières!

Oh! ce peuple des faubougs!

Fou des gaîtés puériles,

Donnant quelques fleurs stériles

Pour tant de profonds labours! (HUGO 3, p. 336)

ocurre así en Viena, donde parece que ni la calle ni el pueblo existan: es una constante el ambiente social elevado en los argumentos de la opereta vienesa que, a diferencia de la zarzuela, excluye el protagonismo de las clases populares.

Il Tabarro (1918), de Giacomo Puccini, tiene el libreto de Adami y Forzano.

Puccini e *Il Trittico*. Se estrenó el 14 de diciembre de 1918 en el *Metropolitan* de Nueva York. En principio parece que Puccini quería tomar los argumentos de tres cantos distintos de la *Divina Comedia*⁶⁰². La división en tres partes de esta obra, “Infierno”, “Purgatorio” y Paraíso”, o la estructura del *Grand Guignol*, antaño tan popular, que reunía en una misma representación tres piezas muy contrastadas, pudieron inspirar a Puccini la idea del *Trittico*: una intensamente dramática, otra lírica y patética y la tercera cómica. *Il Tabarro*, la primera de las tres, representaría el infierno, mientras *Suor Angelica* sería el purgatorio y *Gianni Schicchi* el paraíso. Tres formas también de tratar la muerte: el asesinato por celos, el suicidio por amor y el espectáculo bienhumorado de la hipocresía de quienes piensan más en los bienes del muerto que en otra cosa. Los tres episodios muestran también un progresivo ascenso de la oscuridad a la luz. La obra que nos ocupa ahora, lógicamente, es la más oscura. Pero antes de llegar a cada una de las tres elecciones, el compositor descartó otras historias⁶⁰³. El tríptico de aventuras de *Les Contes d'Hoffmann* (1880), de Offenbach, se invoca también como precedente⁶⁰⁴.

Poco entusiasmado con el título colectivo de *Il Trittico*, Puccini se mostró siempre convencido que las tres piezas cortas no debían representarse nunca por separado⁶⁰⁵. Estudiemos la primera de ellas, la “más rica, más completa, más variada, más intensa de las tres”, según Álvaro del Amo⁶⁰⁶.

⁶⁰² PUCCINI, p. 20.

⁶⁰³ *Ibid.* Que se conozcan: *La almadía*, ambientada en las orillas del Volga (la más próxima a nuestro tema), *Los 26 panaderos* y *Kan y su hijo*, todas de Gorki; un episodio de *Tartarín en los Alpes*, de Daudet; el drama de Hauptmann *La ascensión al cielo de Hannele*; *La Cruzada de los inocentes* de d'Annunzio; *Alma alegre* de los Álvarez Quintero; *La Comedia del que se casó con una muda*, de Anatole France; y el *Pantagruel* de Rabelais.

⁶⁰⁴ ALIER 2, p. 7.

⁶⁰⁵ (...) los contrastes entre las tres obras actúan en y por sí mismos como un poderoso agente dramático, reforzando de manera retrospectiva para el oyente el impacto de cada ópera individual. Además, el efecto acumulativo de todo *Il Trittico* supera en mucho el efecto creado por producciones separadas (...) (CARNER 1, p. 11).

⁶⁰⁶ AMO, p. 29.

Argumento: comparación con *La Houppelande* de Didier Gold.

El texto de *Il Tabarro* es casi una mera traducción del drama original⁶⁰⁷, pero tiene algunas diferencias: la más importante es que en *La Houppelande* hay simultáneamente dos crímenes: tras el grito de Georgette ante el cadáver de Louis, aparece Le Goujon (que es como se llama el Tinca en la obra francesa) con un cuchillo ensangrentado, gritando que acaba de matar al amante de su mujer: “*Ohé! Michel! je l’ai occis, le même à la Jeanne, je l’ai occis!...*”⁶⁰⁸ Para preparar este desenlace el drama contiene un episodio eliminado en la ópera, donde nos dice una acotación que la mujer de Le Goujon “(...) *passé sur le quai, encadrée de deux individus d’allure équivoque.*”⁶⁰⁹

Por lo demás, muchos pasajes del drama han pasado literalmente a la ópera y, en el resto, las variaciones suelen ser pequeñas. Los personajes son los mismos, con curiosos cambios en las edades, precisados con minuciosidad ‘naturalista’: Michel, de 55 años, pasa a ser Michele, de 50, encarnado por un barítono, la voz que sugiere el hombre maduro; Louis mantiene sus 20 años como Luigi; le Goujon⁶¹⁰, de 35 años, es el Tinca⁶¹¹, como hemos visto, e igual que Luigi, su voz es de tenor; La Taupe⁶¹², de 50 años, se traduce exactamente por el Talpa, de 55, con madura voz de bajo; Georgette/Giorgetta se mantiene en 25 años, con juvenil voz de soprano; y la Furette⁶¹³, la mujer de La Taupe, es la Frugola, mujer del Talpa, de 50 años, con voz oscura de *mezzo*. Estas precisiones y caracterizaciones vocales tienen que ver sobre todo con la diferencia de edad entre Michele y Giorgetta: la juventud pertenece a la juventud.

Pero hay una diferencia muy importante que no aparece señalada (probablemente por economía de espacio) en la minuciosa edición de Eduardo Rescigno en Ricordi⁶¹⁴. Se refiere al personaje de Georgette: Adami y Puccini cercenan muy significativamente un par pasajes de la obra de Gold: Georgette es quien seduce a Louis,

⁶⁰⁷ Curiosamente, el propio Didier Gold publicó más tarde la traducción al francés del texto de Adami.

⁶⁰⁸ Esc. 11ª.

⁶⁰⁹ Esc. 8ª.

⁶¹⁰ Gobio, un pez fluvial de la familia de los ciprínidos.

⁶¹¹ Tenca, otro ciprínido fluvial. En todo caso es muy apropiado llevar como mote el nombre de un pez de río, dada la vida que lleva.

⁶¹² Topo.

⁶¹³ Trapera.

⁶¹⁴ PUCCINI. Está muy bien anotada, con continuas referencias al texto de Gold (de acceso muy difícil hoy día), tanto para establecer las diferencias como para subrayar la literalidad de muchos pasajes.

lo que provoca remordimientos al muchacho; ella le llega a proponer que huyan a París, donde lo mantendrá:

GEORGETTE. *Ah! si tu voulais, je partirai avec toi, au faubourg; tu ne travaillerais pas, tu est trop mignon... je ferais l'argent pour nous deux...*

LOUIS. *Je suis honnête!*

*Je ne pourrais pas... Quand tu me serres contre toi, je ne suis plus le même; quand c'étaient les autres, je m'en foutais!*⁶¹⁵

La respuesta de Louis hace explícito cómo piensa Georgette hacer dinero para los dos: mediante el ejercicio de la prostitución. Demasiado para una heroína pucciniana. ¿Cuál de ellas no conserva algo de esa pureza del ideal romántico? Nuevamente topamos con un ejemplo de dignificación de un personaje en la ópera. Esta vez no sirve el argumento de que hay cosas que se pueden leer en la intimidad pero no escuchar en la sociedad de un teatro, porque para el teatro escribió Didier Gold. En el otro pasaje, también omitido en la ópera, habla de suicidio: “(...) *mais ne parlons plus de tout ça, car c'est tout de suite alors que je me sauverais d'ici!*”⁶¹⁶ Solo la relación con Louis da un aliciente a su vida. En todo caso la ópera, incluso cuando se atreve a descender a los infiernos, cuida a sus protagonistas y guarda un decoro que revela su conservadurismo. ¿Qué habría que decir de ella cuando Zola acusaba al teatro de ser “el último bastión del convencionalismo”?

Otras diferencias son menores y tienen que ver con la sensibilidad de Puccini para la variedad y el contraste, que le lleva a introducir breves y amables episodios que alivien el opresivo ambiente de la obra teatral: la canción de los estibadores, casi al principio; el elogio que hace La Frugola de su gato Caporale; la ampliación de su ideal de vida campestre; también la del episodio del *cantastorie*; o el episodio de la pareja de enamorados que pasan por el muelle antes del monólogo de Michele sobre el río (o sobre sus celos). El texto de *La Houppelande* estaba en prosa, en argot parisino, como el de *Louise*, pero vertido al italiano pierde ese carácter a pesar de las equivalencias que busca Adami.

También en *La Houppelande*, por más que descienda hasta lo sórdido, encontramos la pervivencia del melodrama: el tema del amor imposible, condenado de antemano⁶¹⁷. Lo expresa así Didier Gold, a propósito de la señal luminosa que hace

⁶¹⁵ Esc. 5ª.

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ Los personajes son presentados en tamaño mayor que el natural, y se ven arrastrados en un remolino de pasiones donde el sexo pasa a ser la fuerza motriz. El deseo erótico siempre se frustra, lo cual conduce a actos de celos insensatos y de violenta venganza, actos –y ésta es una característica–

Georgette para llamar a su amado. Dice la joven: “*Il me semblait, le bras levé, que j’allumais une étoile... notre étoile, celle de notre bonheur, si fragile comme elle!*” Y remacha la idea: “*Il y a des moments où je me dis bien que ça ne peut pas durer!*”⁶¹⁸ Es curioso que la ópera, que tiende a ser tan explícita en sus textos, prefiere en este caso una esperanza sin fisuras, expresada extáticamente:

*Mi pareva d’accendere una stella,
fiamma del nostro amore,
stella senza tramonto!...*⁶¹⁹

Probablemente la causa está en la conveniencia de ser coherente con el pasaje de arrebatado amoroso con que sigue inmediatamente el dúo con Luigi. Pero más tarde se recoge el mensaje. Dice Giorgetta: “*Come è difficile esser felici!...*”⁶²⁰ Toda la maquinaria del melodrama francés a lo Sardou, que consiste en la inserción de detalles que van aumentando la expectación y tensando las situaciones, se acomoda a la perfección al estilo dramático de Puccini⁶²¹. La oscuridad, la compresión de la acción en dos horas, desde el crepúsculo hasta la noche cerrada, contiene un simbolismo elemental pero eficaz; como también la barcaza, la casa sobre el río siempre fluyente: desesperanza y desarraigo

Análisis de la ópera. La partitura de *Il Tabarro* mezcla constantemente el horror y la delicadeza. Se suceden temas de carácter lírico, meditabundos y furiosos. Abunda en sonoridades inhabituales, como metales con sordina, y se precipita en ocasiones a brutales *tutti* y estallidos sonoros de insuperable fuerza en los momentos de mayor tensión. La ambientación resulta magnífica, haciendo sentir la presencia del Sena y su fría niebla, su monotonía... Insiste en la perspectiva de la ciudad, en sus mil ruidos⁶²². Se adhiere sin concesiones al drama y los momentos ‘gratos’, más frecuentes que en el drama original, lo son relativamente, en relación con el contexto y, por supuesto, muy fugaces⁶²³.

cometidos casi invariablemente en escenario abierto, para golpear de modo directo la sensibilidad del espectador (...). (ALIER 2, p. 8)

⁶¹⁸ Esc. 5ª.

⁶¹⁹ Esc. 7ª.

⁶²⁰ Esc. 8ª.

⁶²¹ CARNER 1, pp. 12-3.

⁶²² Álvaro del Amo relaciona esta ‘pintura’ musical con la técnica de la acuarela (AMO, p. 33).

⁶²³ *Con tales premisas en el libreto, era inevitable que la música estuviese en un estado casi ininterrumpido de acaloramiento y agitación. Cortas frases declamatorias, fragmentadas, alternan con bruscos fragmentos ascendentes de melodía. El grito naturalista penetra en el aria, ahora bautizada aria d’urlo* (CARNER 2, p. 350).

Un breve preludio con dos secciones sobre un mismo diseño, fluido y ondulante, que sugiere el balanceo de la nave, la primera calma y sombría y la segunda creciente y alborotada, en la que se oye la triste sirena de un remolcador y alguna bocina de automóvil, da paso a un escenario único: la barcaza amarrada al muelle y la silueta del viejo París al fondo, dominada por la mole de *Notre-Dame*. Mientras los demás trabajan Michele contempla la puesta de sol. En el apacible dúo inicial *recitato*, que será la forma predominante en la obra, entre el patrón y su joven esposa, primero sobre el mismo fondo orquestal del preludio, y luego sobre el coro de los estivadores (“*Oh! Issa! Oh!*”), Giorgetta llama la atención sobre ello y sobre la pipa de su marido:

<p>GIORGETTA. <i>O Michele?... Michele?... Non sei stanco d'abbacinarti al sole che tramonta? Ti sembra un gran spettacolo?</i></p>	<p>MICHELE. <i>Sicuro!</i> GIORGETTA. <i>Lo vedo bene: dalla pipa il fumo bianco non sbuffa più!</i></p>
---	--

La acción, que se inicia al final de la jornada, en el crepúsculo, se desarrollará por la noche, y a Michele se le ha apagado la pipa, instrumento de la tragedia. El diálogo sigue en el mismo tono, con algunas irrupciones melódicas: cuando los estivadores vuelven a entonar la canción del principio; en el brevísimo brindis de Luigi, secundado sucesivamente por el Talpa y el Tinca, cuando la patrona les da de beber (“*Nel vino troverem*”); y cuando suena la musiquilla que toca un organillero, un vals lento deformado, casi strawinskiano, que da pie a un improvisado baile. Parece estar teñido de pobreza y hastío:

*Io capisco una musica sola:
quella che fa ballare.*

Lo dice Giorgetta que, como veremos, añora la diversión popular parisina por excelencia. Bajo la apariencia de intrascendente cotidianeidad se presenta un par de factores decisivos: el desvío de Giorgetta, que no corresponde al beso de su marido y la pareja de baile que forma con Luigi:

(e [Luigi] serra Giorgetta fra le braccia. Essa s'abbandona languidamente. La danza continua mentre dalla stiva appare Michele)

Cuando aparece el marido y los ve, el drama precisa que sospecha; no se indica nada en la ópera, pero la música de baile se corta e irrumpe la orquesta, con colores más dramáticos en el dúo que los esposos inician a continuación: ella le sonsaca los planes para los próximos días, si mantendrá consigo a los estivadores, pero no por qué está tan taciturno... Insiste en el tema del crepúsculo:

*Già discende la sera...
Oh che rosso tramonto di settembre!
Che brivido d'autunno!*

*Non sembra un grosso arancio questo sole
che muore nella Senna?*

Muere el día, pero también la estación. En el drama de Gold, Georgette añade: “*Les derniers beaux jours...*”⁶²⁴ El coloquio de Michele y Georgetta se entrelaza con el pregón del vendedor de canciones que aparece mientras tanto. En todo este pasaje es un prodigio cómo la música se pliega a la palabra con naturalidad y a la vez con unidad sinfónica. Puccini introduce el tema de Mimì, de *La Bohème*, en el último verso del romancero, y hará lo mismo en la otra estrofa. No es un capricho: lazos sutiles retrotraen del París de *Il Tabarro* al de *La Bohème*:

*“Primavera, primavera,
non cercare più i due amanti
là fra l'ombra della sera.*

*Chi ha vissuto per amore
per amore si morì...
È la storia di Mimì...”*

Viene seguido de un grupo de modistillas. Como en *Louise*, encontramos un taller en las afueras, lo que se explica por el ahorro en el coste del local y la mano de obra. A diferencia de su marido, Georgetta se siente feliz:

*Quando siamo a Parigi
io mi sento felice.*

La llegada de la Frugola, la mujer del Talpa, el estibador viejo, interrumpe la lánguida escena del matrimonio con su cháchara. La música puntea con vivacidad la enumeración del botín que trae en su saco. Es una especie de filósofa callejera que parece inspirada en la *glaneuse de charbon* de *Louise*⁶²⁵, aunque aquí el personaje se desarrolla mucho más. Salen luego los tres estibadores:

IL TALPA. To'! guarda la mia vecchia!... Che narravi?

En el drama de Gold, en vez de vieja, La Taupe llama a su mujer socarronamente “*ma bourgeoise*”. Ella reprocha al Tinka su afición a la bebida, por más que su propio marido también bebe en exceso, según decía Michele en la Esc. 1ª⁶²⁶, y el Tinka replica:

*S'affogano i pensieri di rivolta:
ché se bevo non penso,*

⁶²⁴ Esc. 1ª.

⁶²⁵ A. II, Cuadro 1º.

⁶²⁶ GIORGETTA. (...) Guarda laggiù la Frugola! La vedi?
Cerca di suo marito. Non lo lascia!...
MICHELE. È giusto. Beve troppo!

e se penso non rido!

Ahoga en vino su rencor y la tentación de la revuelta. Más cínico y sugerente parece Le Goujon, cuando recuerda el medio acuático en que transcurre su vida:

*Je vis dans l'eau, alors le vin me change un peu, ça me distraît.*⁶²⁷

Sabemos que Le Goujon tiene también que olvidar las infidelidades de su mujer. Pero si el Tinca pierde importancia respecto a Le Goujon, Luigi, en cambio, crece respecto al original Louis, no solo con la mayor amplitud de los dúos amorosos, en los que se muestra además más ardiente, sino también en esta ocasión en que apoya a su compañero con este enfático monólogo de tintes desesperados, subrayados con gran aparato por la orquesta. Nada parecido encontramos en el drama:

*Hai ben ragione; meglio non pensare,
piegare il capo ed incurvar la schiena.
Per noi la vita non ha più valore
ed ogni goia si converte in pena.
(...) Il pane lo guadagni col sudore,*

*e l'ora dell'amore va rubata...
Va rubata fra spasimi e paure
che offuscano l'ebbrezza più divina.
Tutto è conteso, tutto ci è rapito...
la giornata è già buia alla mattina.*

Más vale no pensar y doblar la cerviz: es el sino del obrero, lo que se resisten a hacer los bohemios insobornables (“*Mai non curvasti il logoro dorso ai ricchi ed ai potenti*”⁶²⁸, que canta Colline). El declinar del día, la falta de luz, la noche que se enseñoorea del escenario tiene muchas referencias explícitas en el texto. Cuando se marcha el Tinca quedan de tertulia los jóvenes amantes con la pareja vieja de la Frugola y el Talpa, que no abre la boca. Aquí se contraponen la utopía campesina de la vieja y el París añorado de los jóvenes:

*LA FRUGOLA. Ho sognato una casetta
con un piccolo orticello.
Quattro muri, stretta stretta,
e due pini per ombrello.*

*Il mio vecchio steso al sole,
ai miei piedi Caporale*⁶²⁹,
*e aspettar così la morte
ch'è il rimedio d'ogni male!*

Lo dice entonando una rítmica cantilena. Es un ideal de sol, paz, soledad y descanso. Observa Augé que, según el espacio se unificaba por el progreso de los medios de transporte, algunas personas reaccionaron pidiendo poder quedarse solas en casa o volver a tener una verdadera patria, que hubo un clamor de tierra y raíces⁶³⁰ del que esta canción es ejemplo. El ideal de los jóvenes, en cuya entusiasta exposición participa

⁶²⁷ Esc. 3ª.

⁶²⁸ A. IV de *La Bohème* del mismo autor.

⁶²⁹ Su gato.

⁶³⁰ AUGÉ 1, p. 41.

Luigi mucho más que en el drama, es del todo opuesto. Ambos nacieron en un suburbio anexionado a París en 1860: Belleville. La música sube de temperatura y da curso a un dúo de bello vuelo lírico, iniciado por Giorgetta, que resulta radiante desde el arranque, (“*Son nata nel sobborgo*”), que despliega por fin su voz luminosa de soprano. Un poco más adelante hace la pintura completa del cuadro que añora, un pasaje que recuerda mucho, por su carácter y amable tono, el *racconto* de Mimì de *La Bohème*:

*GIORGETTA. Al mattino,
il lavoro che ci aspetta.
Alla sera i ritorni in comitiva...
Botteghe che s'accendono
di luce e di lusinghe...
vetture che s'incrociano,*

*domeniche chiassone,
piccole gite in due
al Bosco de Boulogne!
Balli all'aperto
e intimità amorose!...*

David Harvey recoge una buena descripción, esta vez no poetizada por la añoranza, de semejante vida:

En 1865, un emigrante recién llegado de Lorena alquila, con su mujer y sus dos niños, dos minúsculas habitaciones en Belleville, en la periferia de París. Sale de casa a las cinco de la mañana con una corteza de pan y recorre andando seis kilómetros hasta el centro, donde trabaja catorce horas diarias en una fábrica de botones. Después de pagar el alquiler, su salario se queda en un franco diario; un kilo de pan cuesta 0,37 francos, así que se trae a casa trabajo a destajo para su mujer, que trabaja largas horas en casa por prácticamente nada.⁶³¹

En todo caso trabajo, actividad, coches, sociedad, amor, diversiones: se mencionan los bailes al aire libre o las excursiones al *Bois de Boulogne* o a zonas más alejadas del río, popularizadas desde finales del II Imperio.

⁶³¹ HARVEY 2, p. 218.



En la ilustración, *Baño en Asnières*, de Seurat, retocado en 1887. El divisionismo del pintor no hace invisibles las altas chimeneas de las fábricas que rodean París por el Noroeste.

Como en *Louise*, la ciudad parece ser para los jóvenes. Ambos rematan de acuerdo, sobre un fondo apoteósico de metales en los dos últimos versos:

LUIGI E GIORGETTA. (con esaltazione)
Ma chi lascia il sobborgo vuol tornare,
e chi ritorna non si può staccare.

C'è là in fondo Parigi che ci grida
con mille voci il fascino immortale!...

Parece tal cual sacado de *Louise*: el suburbio popular en alto, con París a los pies tentándolos, con voz propia. Hay en el dúo una identificación con aquel barrio (otro ejemplo de la discutida fusión de localismo y clases bajas)⁶³² y una nueva referencia negativa al mundo acuático en que viven:

Belleville è il nostro suolo e il nostro mondo!
Noi non possiamo vivere sull'acqua!

Un expresivo silencio sigue a la partida de la pareja vieja, antes de que los amantes inicien un nuevo dúo amoroso en el que se omiten contenidos del drama original: la referencia al niño que perdió Giorgetta, sus ideas suicidas y la oferta de una vida regalada para Luigi, a costa de los encantos de ella. La breve aparición de Michele,

⁶³² HARVEY 2, pp. 291 y 309.

que desaconseja a Luigi quedarse en Ruán⁶³³, pone un paréntesis que se cierra con su salida en medio de una música de nocturno. Hasta aquí hemos asistido a la convivencia casi familiar entre patrón, patrona y empleados. Como ocurría también en los pequeños talleres, la diferencia entre dueños y trabajadores no estaba muy marcada y trabajaban tan juntos que los lazos de simpatía y cooperación podían ser tan fuertes como los antagonismos. Unos y otros compartían su resentimiento por la opresión de las altas finanzas y el comercio y por la holgazanería de los ricos⁶³⁴. El dúo que ahora se reanuda tiene otro ritmo, inquieto, sobre un *ostinato* de la cuerda, con una exaltación creciente que alcanza su paroxismo en:

*LUIGI. Noi tutti soli, lontani dal mondo!...
(poi sussultando come se avesse sentito del passi)
E lui?...*

Con las últimas palabras todo el edificio sonoro se derrumba en un brutal anticlímax. Pero ha sido una falsa alarma y retoman su coloquio, al principio extáticamente (“*Come tremaba sul mio braccio teso*”), recordando la señal luminosa, y luego de forma apasionada cuando hablan de su pasión erótica:

<i>LUIGI. Io voglio la tua bocca, voglio le tue carezze!</i>	<i>come una cosa mia!</i>
<i>GIORGETTA. Dunque anche tu lo senti il folle desiderio!...</i>	<i>Vorrei non più soffrire che un altro ti toccasse, e per sottrarre a tutti</i>
<i>LUIGI. Folle di gelosia! Vorrei tenerti stretta</i>	<i>il corpo tuo divino, te lo giuro, non tremo a vibrare il coltello (...)</i>

Del deseo sexual Luigi deriva a la tentación del crimen pasional, desplegando un canto ampuloso y desbordante, que acaba en un auténtico estallido orquestal cuando habla de matar. Ella lo despide y tiene lugar un largo dúo de los esposos, que se inicia en forma de *recitato* sobre un silencio solo poblado de pequeños diseños musicales: tal vez no haya trabajo para los tres hombres que tienen contratados para los próximos días; Giorgetta sugiere que se prescinda del Tinca por borracho, pero su marido lo disculpa:

<i>S'ubriaca per calmare i suoi dolori...</i>	<i>Ha per moglie una bagascia⁶³⁵... Beve per non ucciderla...</i>
---	--

El recurso a la intoxicación, que anula en el organismo la sensación de sufrimiento⁶³⁶. Como sabemos, en el drama la mata al final. Giorgetta se justifica sobre su poca afición

⁶³³ Es significativo también que la razón de Luigi para abandonarlos es que no soporta compartir a Giorgetta con el marido, mientras que en el drama de Gold son los escrúpulos morales,

⁶³⁴ HARVEY 2, p. 294.

⁶³⁵ Ramera.

al camarote: “(...) *là dentro soffocco... Non posso!*” Y más adelante su marido lo confirma: “*Ma so che è molto tempo che non dormi.*” Ahora será Michele quien desgrane extáticamente los recuerdos de la pasada felicidad cuando ambos se amaban y cuidaban de su pequeño:

<i>Erano sere come queste...</i>	<i>vi raccoglievo insieme nel tabarro</i>
<i>Se spirava la brezza,</i>	<i>come in una carezza...</i>

Irónicamente el abrigo es aquí un símbolo de protección⁶³⁷. Recuerda también otros escenarios de su vida errante: “*Non ti ricordi altre notti, altri cieli ed altre lune?*” Un poco más adelante se oyen nueve campanadas, que indican que ya es noche cerrada. En el drama las campanas suenan más tarde, en la escena final; Georgette reconoce las de cada iglesia y le recuerdan aquellos viajes en la barcaza: “*ça me rappelle les canaux du Nord...*”⁶³⁸ La evocación del amor conyugal es también muy carnal en labios de Michele:

<i>quando anche tu m’amavi</i>	<i>ed i primi chiarori del mattino</i>
<i>ardentemente,</i>	<i>risvegliavan due corpi ancora stretti</i>
<i>e mi cercavi,</i>	<i>nell’amplesso divino!</i> ⁶³⁹
<i>e mi baciavi,</i>	

A las campanadas que mencionábamos se suma, cuando Giorgetta desciende al camarote, el toque de silencio de un cuartel. La afirmación de la noche se subraya constantemente con alusiones verbales a la luz y, ahora, con referencias sonoras. Queda solo en cubierta Michele, que desgrana un melancólico monólogo sobre el río, directamente tomado del drama de Gold (“*Scorri, fiume eterno!*”). A Puccini le pareció que convenía centrarse más en la sospecha y los celos y musicó una segunda versión, de acentos desesperados y siniestros, que es la que se suele cantar:

<i>(...) Chi sarà?...</i>	<i>E serrarlo così, fra le mie mani!</i>
<i>Squarciare le tenebre!... Vedere!...</i>	<i>E gridarli: Sei tu!... Sei tu!...</i>

El dúo con Luigi, que llega confundido por la luz de la pipa, se desarrolla en forma de recitativo muy tenso que llega al grito (“*Ancora!*”) cuando Michele fuerza al joven a confesar. Una aparente calma renace tras el crimen, con la aparición de

⁶³⁶ Es una de las vías de búsqueda de la felicidad que reconoce Freud (FREUD 2, p. 22).

⁶³⁷ Es también un símbolo de hombre (FREUD 1, p. 163) y puede entenderse también de posesión.

⁶³⁸ Esc. 11ª.

⁶³⁹ En *La Houppelande*: (...) *et les nuits chauds d’août, quand nous nous aimions ardemment, furieusement! quand le matin nous surprenait encore enlacés...* (Esc. 8ª)

Giorgetta, a quien no se le ocurre otra cosa que pedir a su marido la protección del abrigo que, como sabemos, oculta entre sus faldones el cadáver de Luigi.

La ciudad como decorado

Recordando las viejas películas que vio en su infancia y adolescencia, Orhan Pamuk llegaba a esta conclusión:

*[que] la amargura no procede de la triste historia del protagonista ni del hecho de que no pueda conseguir a su amada, sino del paisaje, de las calles, de la visión de Estambul, y que eso es lo que quiebra la voluntad del héroe.*⁶⁴⁰

El decorado de la ciudad moderna suele ser también un elemento perturbador para los personajes de nuestro repertorio. Hemos visto que en *Louise*, que participa también del simbolismo, París mismo cobra voz propia y llega a ser un personaje. Pasaremos revista a los escenarios de las ocho óperas, incluyendo su dimensión temporal; ello nos permitirá observar algunos rasgos comunes y obtener una síntesis del conjunto. A continuación estudiaremos el espacio dramático, que incluye lo que no se ve en el escenario, en busca de la imagen de la ciudad moderna elegida como decorado de la ficción. Veremos luego las características de los personajes que se mueven en esos espacios y, finalmente, la posible interpretación psicológica de los mismos.

Espacio escénico y tiempo.

Cuadro general de escenarios

Como indicábamos en la Introducción, la experiencia urbana se puede estructurar a partir de los siguientes pares de relaciones: centro-periferia, interior-exterior, privado-público y adentro-afuera⁶⁴¹. Aprovecharemos los que nos sirven para estudiar los espacios escénicos de las ocho óperas: en los espacios interiores haremos una matización que no hace Mongin entre interiores cerrados y entreabiertos. Incluiremos también, porque se hacen sentir y son aquí muy significativos, otros dos pares: uno teniendo en cuenta la dimensión vertical, los extremos por arriba o abajo frente al nivel intermedio; el otro la temporal, día-noche. En cambio, dejaremos para el

⁶⁴⁰ PAMUK, pp. 128-9.

⁶⁴¹ MONGIN, p. 156.

estudio del espacio dramático, los pares centro-periferia y dentro-fuera de París, al hilo de las ubicaciones en el mapa. Veamos los escenarios de las ocho óperas:

TÍTULO	ESCENARIO	Interior cerrado	Interior entreabierto	Exterior	Extremo superior o inferior	Intermedio	Privado	Público	Día	Noche
<i>Traviata</i>	Salón Viol.		X			X	X			X
	Salón villa		X			X	X		X	
	Salón Flora	X				X	X			X
	Dormit. Viol.		X			X	X		X	
<i>Bohème</i> (Leoncavallo)	Café M.	X				X		X	X	
	Patio			X		X		X		X
	Buhar. Mar.		X		X		X		X	
	Buhar. Rod.	X			X		X		X	
<i>Bohème</i> (Puccini)	Buhar. Rod.		X		X		X			X
	Calle/café M.			X		X		X		X
	B. d'Enfer			X		X		X		X
	Buhar. Rod.	X			X		X		X	
<i>Fedora</i>	Salón Vlad.		X			X	X			X
	Salón Fed.		X			X	X			X
	Jardín villa			X		X	X		X	
<i>Zazà</i>	Teatro A.		X			X		X	X	
	Salón Zazà	X				X	X		X	
	Salón Duf.		X			X	X		X	
	Salón Zazà		X			X	X		X	
<i>Louise</i>	Comedor		X		X		X			X
	Calle			X		X		X	X	
	Taller		X			X		X	X	
	Jardín casita			X		X	X			X
	comedor		X		X		X			X
<i>Rondine</i>	Salón Magda		X			X	X		X	
	Baile B.		X			X		X		X
	Jardín villa			X		X	X		X	
<i>Tabarro</i>	Barca/muelle			X	X			X		X
		5	15	8	7	21	19	9	15	13

Predominan rotundamente los espacios interiores sobre los exteriores (20 a 8), y dentro de aquéllos, los entreabiertos sobre los completamente cerrados. Nos interesa sobremanera, porque como señala otra vez Pamuk, “(...) lo que moldea una ciudad es tanto su apariencia exterior como el interior de las casas y el paisaje de los espacios cerrados.”⁶⁴² Enseguida, cuando comentemos uno a uno estos escenarios,

⁶⁴² PAMUK, p. 320. ¿Quién que no pueda llamar a la puerta de una casa particular conoce una ciudad? Dice Virginia Woolf que para conocer de verdad Londres era esencial frecuentar el salón de la señora Crowe (o alguno equivalente, suponemos), donde las visitas hacían confluír “los innumerables fragmentos de la vasta metrópoli” (WOOLF, pp. 9-17). Sansot lo expresa así: (...) la vraie vie de la ville se situe ailleurs derrière ces fenêtres, derrière ces rideaux (SANSOT, p. 334).

revisaremos la connotación negativa aquí de los espacios interiores, sobre todo los cerrados, que parecen atrapar a los personajes en un progreso hacia un destino fatal, más o menos trágico, que se da en la mayoría de los ocho títulos:

*Les chambres ont aussi une physionomie, un visage. Entre elles et nous, il y a des amitiés, des antipathies instantanées*⁶⁴³

Como es propio de la modernidad y los valores burgueses, predomina en estos espacios la casa, estando ausentes iglesia, castillo y palacio, imprescindibles en el repertorio histórico. El interior de la casa, junto con el jardín (en cuatro escenarios se ven jardines privados) son, por otra parte, los espacios típicamente femeninos, propios de un repertorio con tanto protagonismo de las mujeres.

Hemos encontrado algún ejemplo de salón burgués (*Zazà*) o asimilado (*La Traviata* y *La Rondine*) y uno aristocrático (*Fedora*), en que la amplitud, la decoración y los objetos caros dan muestra de la opción moderna de lo material y presente sobre lo espiritual y trascendente⁶⁴⁴. También el comedor de una vivienda obrera (*Louise*), buhardillas de bohemios e incluso una barcaza de transporte fluvial.

La casa puede llegar a ser como una prisión de la que las protagonistas tratan huir para cambiar su destino: Violetta, Mimì, Magda, Louise... No es siempre el lugar protector que contempla Bachelard. Las casas donde viven estas muchachas no acaban de ser espacios de intimidad⁶⁴⁵, no son las casas de su infancia, son alojamientos pasajeros, que pierden con facilidad ante los reveses de la fortuna. En ellas llegan a temblar, aun rodeadas de los más sólidos muros⁶⁴⁶:

*En París no hay casas. Los habitantes de la gran ciudad viven en cajas superpuestas (...). El número de la calle, la cifra del piso fijan la localización de nuestro "agujero convencional", pero nuestra morada no tiene espacio entorno de ella ni verticalidad en sí (...). La casa no tiene raíces.*⁶⁴⁷

Además de la casa encontramos el café (las dos *Bohème*), el teatro (*Zazà*, aunque fuera de París) y el baile (*La Rondine*), tres espacios de diversión, como

⁶⁴³ RODENBACH, p. 265.

⁶⁴⁴ PRADO.

⁶⁴⁵ Por ejemplo el lujoso piso de Violetta, cuyos amplios y lujosos espacios juegan en contra de la sensación de privacidad, vinculada a la menor capacidad, con menos posibilidades de ser espiados o de que terceras personas entren en la conversación (KNAPP, p. 85).

⁶⁴⁶ BACHELARD 2, p. 35.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, pp. 57-8.

corresponde al mito del París moderno, y el taller (*Louise*), que era una rareza en el teatro de la época⁶⁴⁸.

Los espacios interiores permeables, con muros perforados por puertas y ventanas, abiertos a la influencia del exterior, obedecen sobre todo a la práctica teatral, como espacios pregnantos que permiten la confluencia de acciones, aumentan sus posibilidades, agilizan el discurso, precipitan los acontecimientos, evitan cambios de decorado, posibilitan situaciones en las que algunos personajes se conviertan también en espectadores ocultos, etc. Por eso son frecuentemente escenarios de elección para importantes giros dramáticos. Bachelard usa el término ‘entreabierto’ para estos espacios, y lo emplea incluso para referirse al hombre como ‘ser entreabierto’.⁶⁴⁹ Son espacios que ofrecen grandes posibilidades al progreso del argumento, por encima de su carga simbólica.

Pero a veces un espacio entreabierto, una habitación con ventanas, por ejemplo, se convierte en cerrado porque se hace la oscuridad fuera, como en *Louise* (el comedor de la casa de los padres cuando se apagan las luces de París en la última escena) o el salón de *Fedora* (cuando se suspende la fiesta y echan los cortinajes). También un espacio cerrado puede hacerse ‘permeable’ acústicamente, como al final del A.II de *Fedora*, cuando un silbido recuerda a la protagonista la presencia de los policías en el jardín. Un espacio entreabierto puede presentar un contraste dramático entre el ‘adentro’ y el ‘afuera’ (agonía en el dormitorio de Violetta –*Traviata*– mientras se oyen los cantos del Carnaval que se celebra en la calle); entre lo privado y lo público, lo burgués y lo popular o el ‘arriba’ y el ‘abajo’ (todo a la vez en la escena en el salón de los Dufresne –*Zazà*– con el canto de las lavanderas en el río). Puede, por último permitir la influencia exterior en el ánimo del personaje que está dentro (de Violetta ante el canto de Alfredo desde la calle y de Louise ante el de Julien en su propia casa y en el taller).

La liberación, el atisbo de una felicidad posible, se ubica generalmente en los espacios abiertos y fuera de París (*La Traviata*, *Fedora* y *La Rondine*), o simplemente abiertos (*Louise* y las dos *Bohème*). Pero también el espacio abierto se asocia a veces al desamparo y al frío: *La Bohème* (*Barrière d’Enfer*) e *Il Tabarro*, de Puccini.

⁶⁴⁸ Hay un antecedente en la ópera: la fábrica de tabaco de *Carmen*, pero todo ocurre en el exterior, a sus puertas (A.I), aunque el cine nos la haya mostrado por dentro (F. Rosi, 1983).

⁶⁴⁹ BACHELARD 2, p. 261.

Son más frecuentes los espacios privados, las viviendas y jardines, que los públicos (19 a 9). Ahora bien, si nos ceñimos a las óperas protagonizadas por bohemios y obreros, la relación se iguala: 7 a 7:

*La rue apparaît souvent comme le lieu de la dernière chance. Quand on est seul chez soi, sans feu ni pain, on ne peut plus qu'espérer en la rue.*⁶⁵⁰

Los espacios privados dan la espalda a un espacio público que resultaba cada vez más hostil, que iba perdiendo su carácter de lugar antropológico en beneficio de la mera circulación. Como vimos más arriba, cada vez 'se está' menos en la calle y solo se circula por ella.

Predominan los espacios de altura intermedia (21, de los que la mitad están al nivel del suelo: la calle, pero también jardines, villas, bailes y demás), pero hay una llamativa presencia de espacios situados en el subsuelo o bien, por decirlo así, en los tejados (7); en ninguna de las obras de ambiente acomodado aparecen espacios situados en estos extremos de la vertical, que se concentran en las dos *Bohème*, *Louise* e *Il Tabarro*; una de ellas (*Louise*) ocurre toda ella en un barrio (Montmartre) encaramado sobre París y otra (*Il Tabarro*) toda ella abajo, en los muelles del Sena. Los burgueses viven dentro del casco urbano, suspendidos por lo menos un piso por encima del suelo (todos los escenarios de *La Traviata*, *Fedora*, *Zazà* y *La Rondine* están en ese nivel intermedio), pero muy por debajo de las incómodas y mal acondicionadas buhardillas.

⁶⁵⁰ SANSOT, p. 317.

Incluso se suelen desplazar en coche, sin pisar la calle⁶⁵¹, como se ve en la pintura de



Boldini, de 1875.

Interesaron a Balzac, a Flaubert y a Zola, pero no a la ópera. Como dice Balzac en *La fille aux yeux d'or*:

*Montez donc un étage et allez à l'entresol ou descendez du grenier et restez au quatrième; enfin pénétrez dans le monde qui a quelque chose.*⁶⁵²

Indicamos a continuación en rojo los Actos que tienen lugar en las fronteras verticales. Hay que tener en cuenta que la gente ‘normal’ pasa toda su vida entre el suelo que hemos marcado, el de las calles, y el techo de los edificios, donde empieza el tejado, sin traspasar nunca esas fronteras. En un caso (*Zazà* II y IV, que tienen el mismo escenario) hemos atribuido la altura del piso de manera hipotética. Por simplificar, llamamos Acto a cada uno de los escenarios, aunque en *La Traviata* y *Louise* no coinciden exactamente (el A. II de cada una engloba dos cuadros con escenarios distintos):

⁶⁵¹ Hemos visto que hay toda una gradación social según el medio de transporte: a pie, en ómnibus -o en tren para ir a la periferia-, en *fiacre* y en coche propio. Dentro del transporte público había también segregación social en el tren (vagones de distintas categorías) y en los ómnibus: arriba era más barato que adentro.

⁶⁵² BALZAC 2, p. 4.

	Traviata	Bohème L.	Bohème P.	Fedora	Zazà	Louise	Rondine	Tabarro
buhardillas		III IV	I IV			I V		
TECHO								
					II IV			
entresol	I III IV	I		I II	I III	III	I	
nivel de la calle:SUELO	II	II	II III	III		II IV	II III	
nivel del río								I

La dimensión vertical cobra así la mayor relevancia proxémica. Las buhardillas son espacios fronterizos, astronómicamente, de la ciudad con el cielo y, de hecho, alguna hemos encontrado a la vista de la cúpula del Observatorio (*La Bohème* de Leoncavallo); pero también con la intemperie, cuyos vientos se cuelan traspasando sus débiles aislamientos y difuminando la frontera casa - no casa. Apenas son verdaderas casas. En ellas se vive con sensación de provisionalidad y se hacen cosas distintas a las de las casas más convencionales de los pisos que hay debajo: entra y sale mucha gente; en cualquier momento se refugia algún conocido o alguien la abandona con cajas destempladas; hay promiscuidad, fiestas y peleas; se queman los muebles para calentarse; ora se pasa hambre, ora se dan banquetes y se baila; no rigen los horarios de la gente corriente; con frecuencia se abandonan sin pagar... Si en las casas que hay debajo predomina el sentido común, la respetabilidad, el orden y la vida práctica, *La poética del espacio* de Bachelard reserva a estas buhardillas la abstracción:

*Subir demasiado alto, descender demasiado bajo son cosas permitidas al poeta que une lo terrestre y lo aéreo.*⁶⁵³

Existe otra segregación dentro de un mismo edificio, además de la altura: la vivienda exterior o interior, a un patio: se tiene cuidado de precisar que dan a la calle el piso de Violetta, en *La Traviata*, el de los Dufresne y el de Zazà en su ópera homónima, y el de Magda, en *La Rondine*. Probablemente el de los padres de Louise da a un patio hasta el derribo del edificio de Julien en el último Acto. Desde la buhardilla

⁶⁵³ BACHELARD 2, p. 183.

de Rodolfo se pueden asomar a la calle en *La Bohème* de Puccini, pero a esa altura es ya irrelevante: sus vistas no son calles ni jardines, sino un mar de tejados. Hemos visto también que la asociación entre la actividad artística de los bohemios y su habitación tan aérea daba lugar a frecuentes bromas en el repertorio estudiado.

Desde arriba miran la ciudad los protagonistas de *Louise*, encaramados en la colina de Montmartre, y también Luigi y Giorgetta, de *Il Tabarro*, se recuerdan mirando la gran ciudad desde lo alto del suburbio de Belleville, la segunda colina más alta de París. A sus pies se despliega la inmensa y fascinante ciudad con sus tentaciones, como Río de Janeiro en la película *Orfeo negro* de Marcel Camus (1959), cuyos protagonistas viven también en un pobre suburbio de las alturas. ¿No subió también el diablo a Cristo a un monte para tentarlo⁶⁵⁴?

Y por debajo hay también otra frontera: la ópera no explota el subsuelo, a pesar de que en la conocida novela *El fantasma de la ópera*⁶⁵⁵ las cloacas de París desempeñen un papel tan importante como en *Los miserables* de Hugo. Pero están el río y los muelles, un mundo hundido por debajo del nivel de las calles y de la vida ‘normal’. Los muelles y las gabarras del Sena constituyen el submundo de *Il Tabarro*, con sus peculiares habitantes y su brutal crimen al aire libre⁶⁵⁶. Abajo en el río trabajan también las lavanderas de *Zazà*, y muy cerca, por encima se asoman las elegantes casas del centro monumental.

⁶⁵⁴ Mt. 4, 8.

⁶⁵⁵ LEROUX, caps. XXI y XXII.

⁶⁵⁶ El primero con estas características en la ópera es el de *Carmen*.



Concluida su jornada una lavandera deja el *bateau-lavoir* y asciende con su hijita a la calle desde el submundo del río. Acaso el matrimonio Dufresne vive en uno de los edificios de la otra orilla, que reciben el último sol de la tarde.

Como en la narrativa, el tiempo se espacializa y el progreso se representa mediante el cambio de espacios. Es muy significativa la frecuencia con la que estas óperas acaban volviendo a un escenario anterior porque no hay progreso sino fracaso; se vuelve al punto de partida: dejando aparte *Fedora*, cuya inútil huida hacia adelante no repite ningún escenario, en *La Traviata* la protagonista vuelve a morir a su casa en el último Acto, como Mimì a la buhardilla de Rodolfo en *La Bohème* de Puccini; en la de Leoncavallo simplemente se pasa de la buhardilla de Marcello en el penúltimo Acto a la de Rodolfo, del todo equivalente; Zazà acaba derrotada en su salón de Saint-Étienne, de donde la vimos salir dos Actos antes; en *Il Tabarro* no cambian nunca de escenario... En *La Rondine* no ocurre así pero casi, porque la obra acaba cuando la protagonista ha

decidido abandonar la villa mediterránea para reintegrarse a su primer escenario en París, nuevamente al arrimo del banquero Rambaldo. El caso de *Louise*, la única que acaba bien, es el inverso: el último Acto transcurre nuevamente en el comedor de casa de sus padres, pero acaba justamente cuando la hija escapa para siempre de aquel escenario.

La noche tiene una importantísima presencia, y casi iguala al día (13 a 15), lo que dice mucho de la vida irregular que llevan los habitantes de estos espacios.

Los escenarios uno a uno:

Una ópera constituye un mundo dotado de una coherencia propia; podríamos decir que, en este caso, cada ópera crea su propia ciudad de ficción. Conviene detenerse en sus respectivos espacios escénicos antes de abordar la suma de sus espacios dramáticos.

La Traviata lleva al extremo la preferencia por los interiores. Es una ópera intimista, una “ópera de cámara”, como decía el mismo Verdi cuando no la consideraba adecuada para la Ópera de París, ante la insistencia de Roqueplan, que quería estrenar algo suyo. Aquella ópera sencilla y apasionada no convenía a la *grande boutique* que era el teatro de la calle *Le Peletier*. Tales son sus escenarios: salón en casa de Violetta, salón en la villa campestre, salón en la casa de Flora, dormitorio de Violetta. Es teatro y hay que condensar, pero no es obligatorio tanto encierro. Nunca antes había hecho Verdi una ópera sin un solo escenario exterior⁶⁵⁷, y nunca la volvería hacer. *La Traviata* es una ópera precursora en muchos aspectos, y también en éste; más adelante hablaremos de la querencia de la llamada ópera contemporánea por los espacios interiores urbanos. Vemos los cuatro escenarios en la producción de 1977 en el *Teatro de la Zarzuela*, con decorados de F. Prosper, una escenografía convencional, pero que

⁶⁵⁷ Desde *Oberto*, los escenarios interiores (55) superaban solo ligeramente a los exteriores (45) (CABOURG).

saca el A. II al jardín:



Encontramos que esta historia de escenarios interiores privilegia ciertos espacios ambiguos entre el adentro y el afuera, los que hemos llamado espacios ‘entreabiertos’ o ‘permeables’, para aprovechar su ‘pregnancia’, tan teatral: hay momentos relevantes que tienen lugar al borde entre lo cerrado y lo abierto. Algo parecido ocurre en la novela: recordemos la escena de la tienda, *Susse*, con Armand observando a Marguerite desde la calle. Fue un momento estelar, cuando la vio por primera vez, se prendó de ella y preguntó luego por su identidad. En este caso es el vidrio del escaparate el que permite ver lo de dentro desde fuera. En la ópera, aunque no se sale a la calle, hay otro vidrio, el del espejo, que sí aparece: en un momento en que se retira de la fiesta a su dormitorio, Violetta ve su propia palidez al otro lado de un espejo (“*Oh qual pallor!*”⁶⁵⁸). El espejo, al fin y al cabo, desdobra al personaje y permite ver más allá de la pared otro espacio virtual. Alfredo, que la ha seguido, aprovechará para declararse. El efecto es imitado por la música: fuera de escena está sonando la música de la fiesta, que en ese momento no vemos. También al final de la obra se asoma al

⁶⁵⁸ A. I.

espejo (“*Oh, come son mutata!*”⁶⁵⁹) e inicia su resignada despedida (“*Addio del passato*”).

El primer momento de gran relevancia en el planteamiento del drama es el de la confusión de sentimientos de Violetta cuando duda entre su vida de disipación y entregarse a un “*serio amore*” (oyendo a Alfredo que canta en la calle: “*Amore, misterioso*”⁶⁶⁰), y al final acepta íntimamente arriesgarse a la experiencia del amor que le ofrece el joven. En ese punto empezaba a ‘salirse de su carril’. Los muros son a la vez el interior de la casa y su fachada. Las ventanas que los perforan subrayan oportunamente este carácter fronterizo: dentro y fuera a la vez. Ella está dentro, en su piso opulento y recargado, desordenado tras la fiesta, y se resiste a abandonar la vida de placer (“*Sempre libera*”). Alfredo canta mientras tanto entre bambalinas, repitiendo un conocido efecto muy verdiano⁶⁶¹. Violetta efectivamente decidió probar, por más que sus gastos fueran muchos y aquel amante no anduviera sobrado. Pero le ofrecía lo que nadie.

Y precisamente el espacio escénico concebido para la trascendental escena en el campo es el más ambiguo de todos. El exterior no se ofrece ocasionalmente al oído, como en las otras ocasiones, sino también a la vista del espectador, con una perspectiva abierta al jardín⁶⁶²:

*Auteuil. Salon de campagne. Cheminée au fond avec glace sans tain. Porte à chaque côté de la cheminée, vue sur le jardin.*⁶⁶³

De modo que podremos ver a Germont componiendo una indigna figura, cuando espíe a su hijo desde los arriates, como el duque en *Rigoletto*. La felicidad prometida parece cumplirse. Ahí va a estar el gran gozne de la historia. Allí se pacta el *sacrificio*⁶⁶⁴.

⁶⁵⁹ A. III.

⁶⁶⁰ A. I.

⁶⁶¹ Es muy eficaz la famosa serenata del *Trovador*, desde la torre, también a cargo del tenor, al que no vemos. La idea no es de Verdi y tiene antecedentes más o menos cercanos, como el arranque de la serenata de Ernesto en el *Don Pasquale* de Donizetti (también para tenor, fuera de escena) o el nostálgico canto a Liguria de *Il Bravo* de Mercadante, esta vez a cargo de una soprano que no vemos, mientras algunos personajes lo glosan en escena.

⁶⁶² Prescindimos de las mejoras a que nos tienen acostumbrados los grandes directores escénicos de nuestro tiempo.

⁶⁶³ A. III, acotación inicial.

⁶⁶⁴ La acotación inicial de la primera escena del Acto II de la ópera reza así:

“(*Casa di campagna presso Parigi. Salotto terreno. Nel fondo in faccia agli spettatori, è un camino, sopra il quale uno specchio ed un orologio, fra due porte chiuse da cristalli che mettono ad un giardino. Al primo piano, due altre porte, una di fronte all'altra. Sedie, tavolini, qualche libro, l'occorrente per scrivere*)”.

El momento simétrico al primero que comentábamos, al del final del Acto I, también con una ventana que perfore el muro entre el interior y el exterior llega al final, cuando se vuelve hacia el equilibrio perdido, a la normalidad, cuando Violetta, condenada a una muerte inminente por la enfermedad, abandonada de Alfredo, expresa su resignación y su aceptación de la moral que trasgredió, mientras desde la calle ascienden los cantos alegres del Carnaval. Es el giro inverso del primero: la imparable extenuación de Violetta va a dejar las cosas de nuevo en su sitio, el mundo está a punto de recuperar su equilibrio cuando Violetta se despide de la vida (*“Addio del passato”*). Cuando a través de las ventanas y en dramático contraste, llegan los cánticos del exterior. A punto de morir, ya en brazos de Alfredo, se prometen abandonar París otra vez, recuperar el idilio roto de Bougival/Auteuil (¿acaso más lejos?).

El curso normal de las cosas, lo que espera todo el mundo, ese destino predeterminado, progresa siempre dentro de París y en escenarios cerrados; dentro de una casa, dentro de la otra... En ese encierro el destino lleva a los dos amantes a la separación y a la protagonista a la muerte.

No llegamos a asistir directamente a los escasos momentos de felicidad plena, en el campo: en la novela nos los cuenta Armand; en el drama también nos los refiere Marguerite; y Alfredo en la ópera. Sólo los veremos fugazmente en la película, como imágenes recordadas, y siempre tienen lugar al aire libre y fuera de la ciudad, donde es posible esquivar, aunque sea momentáneamente, lo establecido.

Las dos *Bohème*. Que un espacio dado, con sus características concretas, ejerce alguna influencia sobre sus moradores y sobre los hechos que en él ocurren, es algo que se desprende habitualmente de la literatura y que, a veces incluso, se hace explícito como principio. Así discurre Rodolphe ante un nuevo alojamiento:

*-Je l'ai remarqué, pensait-il, les lieux que nous habitons exercent une influence mystérieuse sur nos pensées, et par conséquent sur nos actions. Cette chambre est froide et silencieuse comme un tombeau. Si jamais la gaieté chante ici, c'est qu'on l'amènera du dehors ; et encore elle n'y restera pas longtemps, car les éclats de rire mourraient sans échos sous ce plafond bas, froid et blanc comme un ciel de neige. Hélas ! quelle sera ma vie entre ces quatre murs ?*⁶⁶⁵

⁶⁶⁵ P. 340.

Le pasa lo mismo que a la madre de Raskólnikov cuando ve el cuarto de su hijo, que se le antoja también un ataúd y causa de sus males⁶⁶⁶. Funciona mejor, por alternancia y contraste, la distribución de escenarios en Puccini que en Leoncavallo:

buhardilla - terraza del café - *Barrière d'Enfer* - buhardilla de nuevo.



En cambio en Leoncavallo, como hemos visto, es así: interior del café - patio - una buhardilla - otra buhardilla. Esta alternancia en Puccini afecta también a las escenas que se suceden dentro de cada Acto: en todos ellos, incluso en el último, se alternan las festivo-paródicas, con las serias. Leoncavallo ha preferido hacer dos primeros Actos festivos, propios del género *opéra comique*, ambientados en espacios públicos, y los dos últimos serios e incluso sórdidos, en una evolución de lo público y multitudinario hacia lo íntimo y trágico que recuerda a Verdi: el escenario es finalmente la guarida, la buhardilla. Allí caen las máscaras.

En *La Bohème* de Puccini la buhardilla es el espacio para el inicio y el final de la historia de amor, cuyo destino se resuelve en un espacio abierto y público: *la Barrière d'Enfer*; allí se produce el giro trágico de la historia de Rodolfo y Mimì. Hasta entonces se habían enamorado en la buhardilla del Acto I y habían disfrutado con todos de la cena de Nochebuena en el *Momus*. La combinación del café, un escenario imprescindible en la obra pero cerrado, y la encrucijada del Barrio Latino, un espacio

⁶⁶⁶ DOSTOYEVSKI, p. 300.

abierto que permita crear ese cuadro de ‘color local’ que a Puccini se le antoja necesario, da lugar a una poco probable cena al aire libre en el París del 24 de diciembre. Se intenta salvar pretendiendo que el local estaba atestado de clientes.

La *Barrière d’Enfer*, un espacio público exterior, es el elegido para poner en marcha el mecanismo de la tragedia, como ocurría con la casa en las afueras de *La Traviata*. A la *Barrière d’Enfer* escapa Rodolfo en el Acto III decidido a abandonar a su amante. Ese Acto se inicia antes del amanecer y una fría niebla desdibuja los perfiles y da un aspecto fantasmal a los que llegan. No es de día todavía, pero ya empiezan a desfilar, por aquella puerta de la ciudad, los trabajadores que vienen de los suburbios. Estamos en la frontera entre la noche y el día, entre el sueño y la vigilia. Allí escucha Mimì la gravedad de su dolencia y percibe por primera vez la amenaza de una muerte próxima. Allí deciden separarse y truncar su historia de amor: cuando vuelvan a reunirse, en el Acto IV, ya no habrá tiempo para ellos.

También hay una frontera vertical, la de los tejados: las buhardillas de los bohemios. El escenario de *La Bohème* de Puccini está casi siempre lleno de gente, sea en la calle, sea en casa.

*Rodolphe habitait alors un hôtel garni d’une rue déserte située dans le faubourg Saint-Germain, et il logeait au cinquième parce qu’il n’y avait point de sixième.*⁶⁶⁷

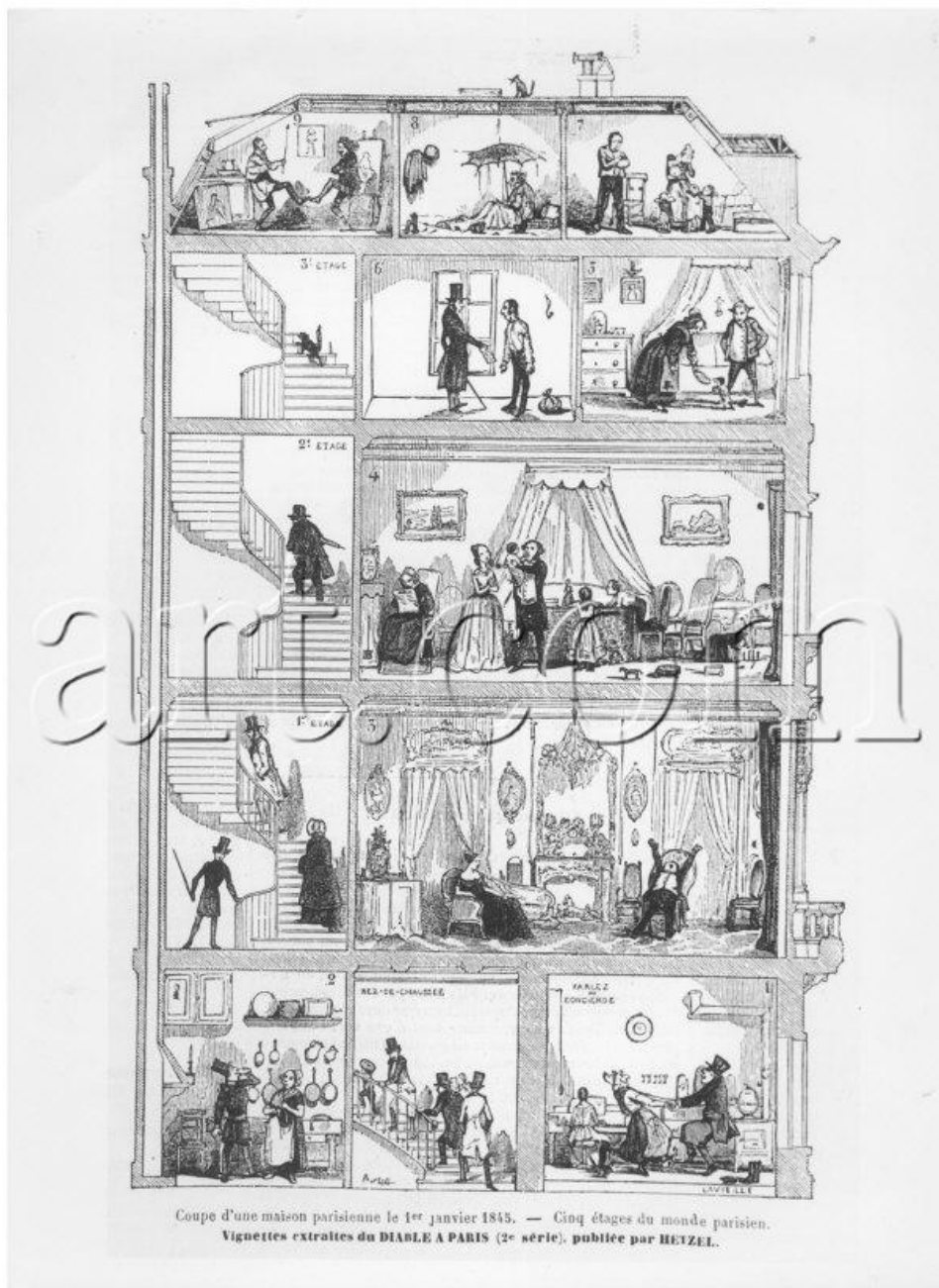
Su altura es algo en lo que se insiste :

(...) nous allons voir comme, si le lecteur ne s’effraye pas d’une ascension de six étages.

*Donc prenons la rampe et montons. Ouf ! Cent vingt-cinq marches. Nous voici arrivés. Un pas de plus nous sommes dans la chambre, un autre nous n’y serions plus, c’est petit, mais c’est haut ; au reste, bon air et belle vue.*⁶⁶⁸

⁶⁶⁷ P. 177.

⁶⁶⁸ P. 64.



Siempre se invoca esta conocida litografía de Lavielle, a partir de un dibujo de Bertall, publicada en 1845 en *Le Diable à Paris* y en *Illustration*, que representa el corte vertical de un inmueble parisino y su estratificación social, inversa a partir del entresuelo, un dibujo que inspiró la entrañable “13 rue del Percebe” de los tebeos de nuestra infancia. Conviene recordar que la altura, la vertical, es un rasgo propio de la ciudad frente al campo. También este carácter aéreo (y ventoso) de sus viviendas tiene un valor simbólico, subrayado muchas veces con humor por sus moradores. Aunque en una ocasión Marcel y Rodolphe suben a las torres de *Notre-*

Dame para ver París⁶⁶⁹, en sus moradas sienten que contemplan cada día el mundo desde arriba, sin los apegos materiales de la burguesía.

Los escenarios abiertos y públicos de ambas óperas dan pie a la exhibición de la faz alegre y carnavalesca de la bohemia : *Momus* y el patio de vecindad. Los escenarios cerrados, las buhardillas, no lo son del todo : siempre hay una ventana con paisaje de tejados y acaso algún hito reconocible, y pueden llegar los sonidos de la calle y de la oscura escalera. En ellos transcurre la vida precaria de los bohemios, sus privaciones cotidianas y el desenlace de su tragedia. En general, como en los salones de *La Traviata*, nada se decide en ellos ; todo es caer por la pendiente de la vida. Los cambios se operan siempre afuera.

Fedora. Hemos visto que el A.II, el Acto parisino, tiene lugar en el salón del palacete de Fedora, una elegantísima estancia con estatuas y columnas, con vidrieras que dan a un invernadero y un jardín a los pies. Es un escenario entreabierto, que se cierra en la segunda parte del Acto con unos cortinajes. El espacio cerrado presenta connotaciones negativas : la acción de Fedora a partir de que se echan los cortinajes (cuando escribe y envía la carta acusadora a San Petersburgo) pone en marcha los desastres que se precipitarán al final del Acto siguiente. Ese espacio se ‘entreabre’ nuevamente cuando llega Loris, no visual sino acústicamente : el sonido de sus pasos le precede y, sobre todo, un silbido afuera recuerda a Fedora que los policías acechan en el jardín ; ella decide salvarlo. De momento, el desastre se elude en un espacio otra vez entreabierto. La acción se prolonga por la noche : en el drama se precisa que Loris ha quedado en presentarse a la una de la madrugada.

En las fotografías se pueden ver los tres escenarios, en la oscura y poco contrastada producción (especialmente para el A.III) de B. de Tomasi para el *Liceo*, llevada en 1997 al *Metropolitan*.

⁶⁶⁹ Cap. VII. Al parecer Schann, el músico y pintor que inspiró el personaje de Schaunard, tuvo allí arriba, rodeado de cielo, la inspiración para *La influencia del azul en las artes*.



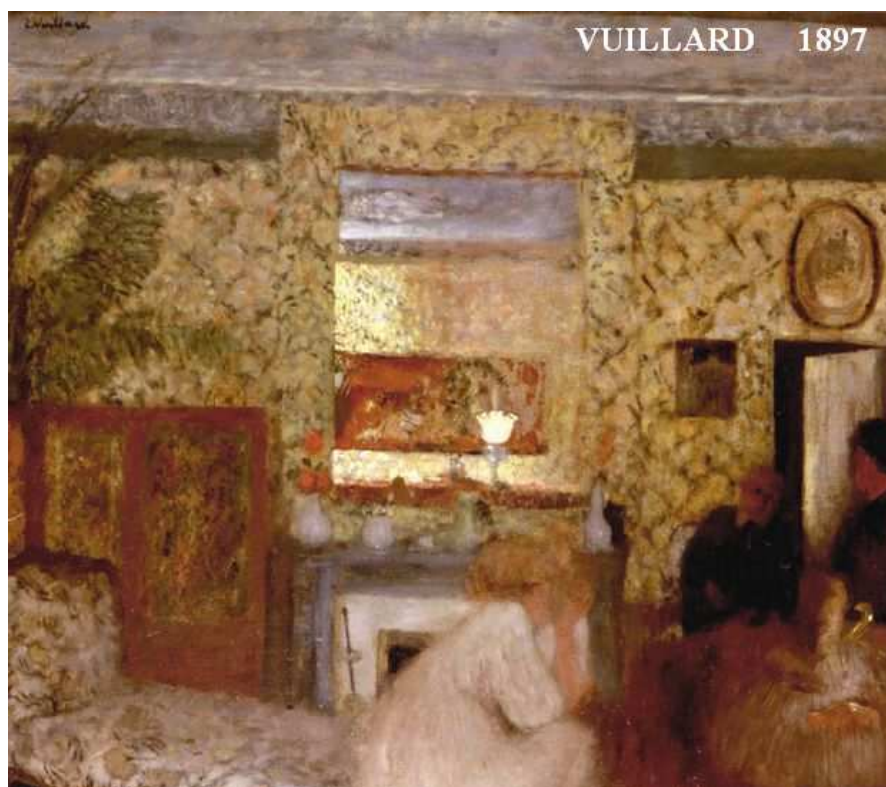
Los otros dos Actos ocurren fuera de París: el A.I en el salón de Vladimir Andreiévich, en San Petersburgo, espacio interior entreabierto (Fedora sigue las evoluciones de los policías que registran la casa de Loris, que está enfrente, mirando desde la ventana del salón), de noche y en invierno; y el A. III de día y con buen tiempo, en el jardín florido de una villa en Suiza, con la pequeña ciudad de Thun y su lago a la vista, y los Alpes al fondo. El espacio abierto se asocia, como en *La Traviata*, al paréntesis de felicidad con que se inicia el A.III, la vida en pareja con Loris. Está lejos de París y de Rusia : una villa en Suiza, en territorio neutral, que aquí quiere decir ‘libre’.

Zazà. Un café cantante y dos domicilios son los escenarios de esta ópera. Todo ocurre, como en *La Traviata*, en espacios interiores : el *Alcazar* es de poca categoría y está en provincias, en Saint-Étienne ; no es más que un *beuglant*⁶⁷⁰ ; en el A.I se ve un camerino y el acceso al escenario ; en el siguiente y en el IV, el salón de Zazà, en la misma ciudad ; y en el A.III, el que más nos interesa, el salón de los Dufresne en París. En todos los casos se trata de espacios entreabiertos, que permiten oír o ver lo que pasa afuera : en el A. I. podemos oír lo que se canta en el invisible escenario, y los aplausos que despiden a Zazà ; en el A. III vemos que la ventana del salón de los Dufresne da al Sena, y se oye a las lavanderas ; en el A. IV, ven desde la ventana del salón de Zazà a Milio en la calle. En el primero y en el último caso se trata de lo que llamamos espacios ‘pregnantes’, que favorecen la acción, completando la información o anticipando acontecimientos.

⁶⁷⁰ LEMAÎTRE, p. 292.

La acción ocurre siempre fuera de París (en Saint Étienne, a más de 500 km.), salvo el episodio que marca el gran giro dramático, en el A.III, un salón burgués. Esta elección, excepcional en el repertorio que estamos trabajando, viene marcada por el tono de la obra, que se aparta de la tendencia más truculenta del melodrama para desembocar en un desenlace incruento propio de una comedia burguesa. Encontramos las siguientes oposiciones : París frente Saint Étienne; se habla de que Milio fue visto en un teatro de moda de París, del que ya hemos hablado, el *Variétés*, que se contrapone al insignificante y provinciano *Alcazar*; el elegante y ordenado salón de Milio frente al desordenado y de mal gusto de Zazà; el piso que se asoma al París monumental frente a los barcos-lavadero de abajo, en el río...

El salón de los Dufresne es un salón burgués muy diferente del de Zazà, como ella misma constata con amargura. Un salón como los que retratan Caillebotte o el *nabis* Vuillard, espacios que parecen asegurar la inmortalidad de sus dueños con sus elegantes muebles y decoraciones⁶⁷¹.



En los cuadros del intimista Vuillard los modelos parecen disolverse en los interiores atestados de muebles, tapicerías y objetos decorativos que los representan.

Ya vimos en el análisis del A. III cómo Zazà se fijaba en todo (« *Non odi la tacita stanza* ») ; en el A. IV, cuando va a recibir a Milio, siente vergüenza :

⁶⁷¹ MONGIN, p. 84.

ZAZÀ.(osservando intorno)
Dio ! quale orrendo disordine, qui !
Ei che a Parigi ha quel ricco salotto... !

(volgendosi)
Sulla poltrona m'hai lasciato il busto ?
Vedi ; quel pajo si scarpe sotto !

Porque el de Zazà en Saint Étienne es un salón desordenado, que habla del estilo de vida y de la falta de gusto de alguien que proviene de muy abajo y, sobre todo, que está de paso en todas partes; el de los Dufresne es un canónico salón burgués perfectamente presentable⁶⁷². La casa es metáfora de sus habitantes : de forma insistente se marcan en la obra las diferencias entre burgueses y no burgueses, diferencias que atañen a sus usos y convenciones, pero también a sus espacios.

Louise. Es una ópera de cinco escenarios (comedor de casa de Louise, cruce de calles, taller de costura, jardín con casita y, nuevamente, el comedor del principio), que en la reciente producción de André Engel para el *Théâtre de la Bastille* (2007), trasladada a los años 50, se desdoblan en alguno más. Más adelante, cuando tratemos la ópera en el cine, dedicaremos alguna reflexión a estos cambios de época, tan

⁶⁷² *Il salotto di Milio Dufresne a Parigi, Riva di Mazzarino: mobili elegantissimi; pianoforte a coda nel mezzo colla tastiera verso il fondo della scena; poltroncine, causeuses, divanetti all'ingiro; a destra finestra che dà verso la Senna; innanzi alla finestra elegante scrivania sulla quale, tra le altre carte, sarà una lettera colla busta lacerata; in fondo, nel mezzo porta che dà nell'anticamera; altra porta a sinistra che dà negli appartamenti.(A.III)*

frecuentes en los montajes actuales.



Los espacios cerrados son otra vez espacios de infelicidad. La casa de Louise y sus padres es para la muchacha una prisión. Como es habitual en el teatro de la época cuando se representa una vivienda obrera, el escenario consiste en el comedor, que es a la vez el cuarto de trabajo de la madre, donde cose⁶⁷³. Espacio cerrado pero entreabierto, permite asomarse al exterior y que lleguen sus voces. El dúo de amor del principio, con Louise asomada y Julien afuera, en su terraza, es tan solo un atisbo de felicidad, truncado enseguida con la llegada de la madre. Cada vez que el padre hace por reconquistar a su hija y retrotraerla a la feliz infancia, se sitúan ante la ventana abierta. La noche en que finalmente Louise se marcha, las luces de París se apagan y la oscuridad cierra el espacio de la casa en torno a los dos viejos derrotados.

⁶⁷³ LEBEL, p. 360.

Hemos llamado la atención sobre la vista desde la ventana de este primer escenario: del A.I al último la piqueta se ha llevado el inmueble donde vivía Julien. La tarea emprendida por Haussmann y secundada por los especuladores prosigue. La III República hace buena la nueva concepción capitalista del espacio frente a la oposición de los propietarios, apegados a actitudes y prácticas tradicionales⁶⁷⁴.

También el taller es un espacio cerrado, permeable a la serenata de Julien, que acabará por romper la última resistencia de la protagonista. Es un espacio muy original, porque el teatro nunca representa en aquella época el lugar de trabajo de los obreros⁶⁷⁵. Y es nuevamente un espacio de infelicidad, según confiesa Louise en el A. III.

Los espacios abiertos son más importantes para la percepción de la ciudad que tienen los visitantes y sus propios habitantes. En la imagen que se recuerda de ella, los edificios que rodean estos espacios ocupan un segundo plano⁶⁷⁶. Parques, plazas, bulevares, el río, son los elementos orientadores de los usuarios de la ciudad, de manera que ésta aparenta ser, no tanto una construcción, como un paisaje de espacios abiertos relacionados entre sí. Por eso es tan relevante la elección de espacios abiertos en esta ópera que, más que ninguna, se propone hacer de París su protagonista. Ya no es solo el cruce de calles del Acto II, común a otras óperas como *La Bohème* de Puccini, al que la obra nos asoma para entablar contacto con la gente de la *Butte*, sino sobre todo la vista de París desde lo alto de Montmartre del Acto III, una panorámica que es la inversa que desde abajo, desde el río, nos presentará *Il Tabarro*. La felicidad se presenta también aquí al aire libre, en espacios abiertos: momentáneamente, en un balcón, o propiamente en el jardín, a la vista de París.

Se insiste en la frontera vertical: todos los domicilios lindan con el cielo, como la propia colina. La casa donde se instala la pareja protagonista, aunque es una vivienda unifamiliar a nivel del suelo, está en lo más alto. Se eligen también fronteras temporales: muchas cosas importantes suceden de noche o entre dos luces, al amanecer y al anochecer, justo cuando los burgueses duermen.

⁶⁷⁴ HARVEY 2, p. 169.

⁶⁷⁵ LEBEL, p. 159.

⁶⁷⁶ LYNCH, p. 25 y MONGIN, p. 60.

La Rondine. Un salón muy elegante, un baile popular y el jardín de una villa en la Costa Azul son sus escenarios: aquí los podemos ver en una puesta en escena de G. Vick en *La Fenice* (2008), en que la acción se traslada también casi un siglo, en torno al año 1950.



Como se ha podido ver, predominan en la obra espacios entreabiertos: el salón de Magda mira a través de una espléndida cristalera sobre los jardines de las Tullerías; el baile *Bullier* es un inmenso salón comunicado con los jardines que aparecen al fondo del escenario; el Acto de la Costa Azul se desarrolla en un jardín con amplia perspectiva de paisaje y un pabellón cuyo interior se puede ver.

En *La Rondine*, ópera a medio camino entre la opereta y la ópera al gusto de Puccini, ópera cuya debilidad los expertos atribuyen a esta ambigüedad de género, no hay tragedia. Acaso por eso los transportes sentimentales del último Acto no alcanzan la inspiración proverbial del autor. Como en *Zazà* y en justa correspondencia con todo esto están los espacios elegidos: en ningún caso existe la presión de los espacios cerrados como en *La Traviata*, una historia muy similar pero con final trágico. *La Rondine*, ópera ligera y “sutil como una tela de araña”, en palabras del propio Puccini, nunca tensa así las cosas.

El *Bal Bullier*, un espacio público ‘entreabierto’ a los grandes jardines del fondo, es donde Magda da el paso de romper con Rambaldo y seguir a Ruggero lejos de París. Y el espacio abierto del jardín de la villa en la Provenza, con su pabellón, ese

nuevo ‘jardín del amor’⁶⁷⁷, es el escenario de la felicidad, aunque sea un paréntesis nada más: es un lugar lejano a París, privado y abierto.

Il Tabarro. El escenario único son los muelles y la cubierta de la gabarra. En la ilustración vemos la escenografía de J.A. Gutiérrez para el Festival de Perelada de 2001, esta vez sin *Notre-Dame* al fondo:



En tal escenario los personajes sufren por el desarraigo consustancial a su forma de vida. Es un escenario abierto (estamos hablando de lo que prevé el libreto), pero la noche (otra vez la noche) cubre enseguida el espléndido telón pintado del fondo, cancela la vista de París y aísla el primer plano donde la tragedia se ha de cumplir: un brutal asesinato al aire libre. El espacio parece cerrarse en torno a los personajes, haciendo sentir el determinismo social, en lugar de teorizar sobre él:

*L'espace naturaliste imite au maximum le monde qu'il dépeint. Sa facture matérielle –infrastructure économique, hérité, historicité- est concentré en un 'milieu' qui enferme les personnages*⁶⁷⁸.

⁶⁷⁷ Como la portuguesa ‘Isla del León’ de *La Favorita* (A.I, Esc. 2ª), de Donizetti, edénico nido de amor del rey, en el que Leonora se atreve a introducir a Fernando. Cuántas veces el espacio en que comienza la aventura en una novela de caballerías se parece: una pradera con un pabellón.

⁶⁷⁸ PAVIS, p. 122.

Los muelles son el típico lugar sospechoso (“*louche*”) analizado por Sansot, animado por cierta actividad durante el día pero silencioso e inquietante por la noche:

*on ne peut imaginer meilleur scène pour le vol, le crime. Là plus qu'ailleurs, le décor se fait prégnant (...). Il paraît inévitable que certains êtres y mènent une existence clandestine, entre deux mondes, entre deux eaux, et les désespérés y tentent leur dernière chance au bout du monde civilisé. Partir, pour eux, cela ne veut pas dire s'embarquer pour quelque Orient imaginaire mais naviguer dans cet univers mouvant qui, seul, existe dans les ports et qui s'oppose au cadre rigide des cités de pierres.*⁶⁷⁹

A veces los personajes desaparecen en la bodega de la barcaza, o en el camarote. Su espacio cerrado, el de la intimidad con su marido, despierta un explícito rechazo en Giorgetta: “(...) *là dentro soffoco... Non posso!*”⁶⁸⁰

Considerando la componente vertical, el río queda por debajo de las calles, es lo más bajo de París, al nivel de las cloacas, tan extensamente tratadas por Hugo, pero ausentes de nuestras óperas. En los bajos fondos, como en *Les mystères de Paris*, donde los malvados frecuentan tres tugurios distantes, pero los tres próximos al Sena y casi tan bajos como él, en contacto con el mundo subterráneo infernal.

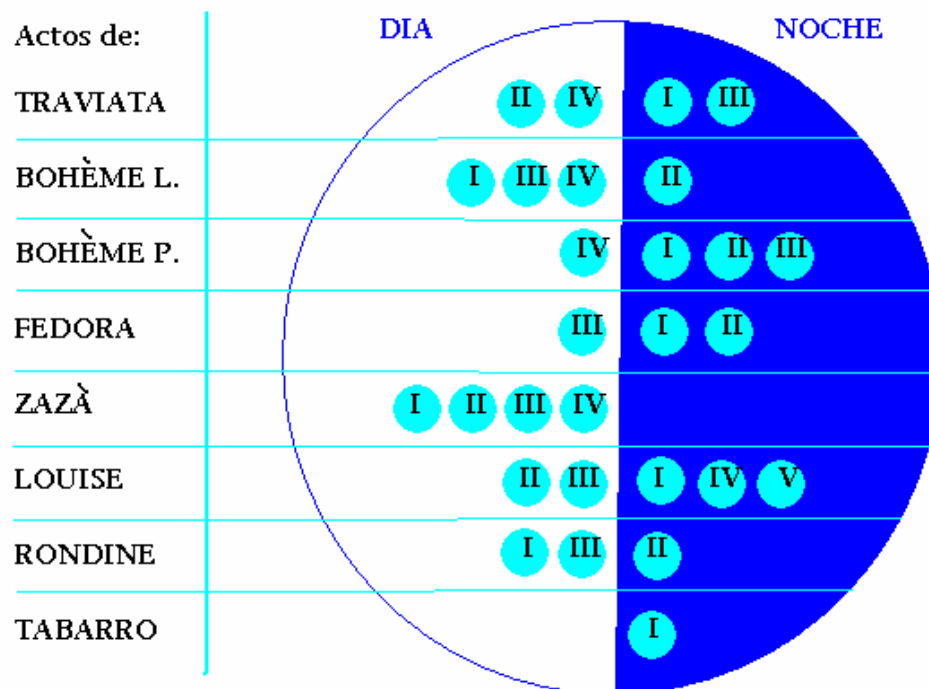
La dimensión temporal:

Hemos visto que existen también fronteras temporales: la horaria, que afecta a la luz, y la estacional, que trae el frío.

La noche. La vida orgiástica de *La Traviata*, la fiesta del patio de *La Bohème* de Leoncavallo o la del jardín de *Louise*, sobre el mar de luces de París; los encuentros furtivos de Louise con Julien o su huída de casa de sus padres, y las idas y venidas de Mimì y sus amigos a las puertas de la ciudad, en *la Bohème* de Puccini; la dramática entrevista entre Loris y Fedora; la escapada a *Bullier* de Magda, en *La Rondine*; el crimen de *Il Tabarro* tienen lugar por la noche, mientras los buenos burgueses duermen. La noche crea un nuevo espacio cuando la ciudad descansa y los transgresores pueden campar a sus anchas; hace un espacio fronterizo incluso del propio centro de la ciudad, desocupado por sus habitantes habituales y liberado de las funciones de todo tipo que le son propias durante el día. En el gráfico siguiente se puede apreciar la enorme proporción de escenarios nocturnos:

⁶⁷⁹ SANSOT, p. 272.

⁶⁸⁰ Esc. 8ª.



Margarita Gautier (y por tanto Violetta Valéry) se levantaba tarde, como era habitual entre aquellas mujeres, que trasnochaban habitualmente (en la imagen, *Despertar* de Eva Gonzales, 1876).



Además ella dormía muy mal por la tos. Después de levantarse, las cortesanas pasaban mucho rato dedicadas a su aseo y arreglo personal. Luego, a partir del mediodía, se salía a dar el paseo en coche. Margarita podía recibir a su amante de nuevo en casa de cinco a

seis de la tarde, o bien salir de compras, antes de ir al teatro, y de nuevo recibir a alguien de once a doce de la noche, después de cenar⁶⁸¹. En todo caso, era un imperativo no aburrirse, aturdirse con movimiento y novedades, combatir el *spleen* (y en esto también hay un poco de dandismo). Coincide con la descripción del París nocturno de Rubén Darío, medio siglo más tarde:

*En la orilla derecha, por la enorme arteria del boulevard, los vehículos lujosos pasan hacia los teatros elegantes. Luego son las cenas en los cafés costosos, en donde las mujeres de mundo que se cotizan altamente se ejercen en su tradicional oficio de desplumar al pichón*⁶⁸².

Lógicamente no todo París vivía así. Esto era un horario propio del *demi-monde* de la frivolidad elegante. La *Guía de París* de 1867 lo dice claramente:

*Las cuatro en punto. El otro París se levanta, el París del trabajo. Las dos ciudades apenas se conocen, la que se levanta a mediodía y la que se va a la cama a las ocho.*⁶⁸³

Todavía a final de siglo lo ve Manuel Machado:

*Detrás de esos rótulos hay un burgués, un comerciante que se levanta a las seis de la mañana y trabaja, trabaja todo el día sonriendo a su clientela. Éste es el verdadero París. Está durmiendo a las doce de la noche.*⁶⁸⁴

El noctambulismo es también característico de otros personajes aún menos convencionales: los bohemios. Igual que se mueven en espacios fronterizos y son, por lo tanto, lo que ahora llamamos un grupo de población marginal, los bohemios no obedecen al reloj. Quieren vivir también al margen: no respetan el ‘tiempo económico’ burgués surgido en las ciudades medievales: el tiempo que se puede medir en el dinero de un salario, se puede vender por los prestamistas, hace y deshace fortunas en un minuto decisivo⁶⁸⁵... En lo que es prácticamente su presentación en *La Vie de bohème*, Rodolphe justifica de forma lapidaria ante el criado Baptiste por qué ha retirado el reloj de péndulo de su cuarto: “*Elle marquait l’heure.*”⁶⁸⁶ La novela desarrolla la explicación, lógicamente en otras circunstancias⁶⁸⁷.

Curiosamente este aspecto tan significativo y tan bien tratado por la literatura⁶⁸⁸ puede pasar desapercibido en las dos *Bohème* de la ópera, donde tanto

⁶⁸¹ DUMAS 1, p. 110.

⁶⁸² DARÍO, p. 149.

⁶⁸³ Citado en HARVEY 2, p. 359.

⁶⁸⁴ MACHADO, pp. 57-8.

⁶⁸⁵ SENNETT 1, p. 221.

⁶⁸⁶ A. I. Esc. 2ª.

⁶⁸⁷ MURGER 2, p. 340.

⁶⁸⁸ Baudelaire en “*La chambre double*” de *Le spleen de Paris*:

empeño se ha puesto en aprovechar episodios, anécdotas y ocurrencias. No obstante, hay que reparar en que las grandes escenas colectivas (cena en el *Momus*, fiesta en el patio) ocurren de noche. La noche urbana es una conquista del siglo XIX gracias a la llegada del alumbrado público. Rubén Darío dedica una de sus *Crónicas* al París nocturno⁶⁸⁹ y ésta es también una de las impresiones más fuertes de Santiago Rusiñol, que también prueba la bohemia a principios de los 90:

*Y esta agitación de un pueblo, esta simbolización del Judío Errante, dura todo el día y todos los días y continúa por la noche con más actividad si cabe. Tanto foco y tanta luz de globos y reverberos tantos, son otra impresión que nos impresiona o no, según el temperamento.*⁶⁹⁰

Se crea una nueva frontera para los más inquietos, nuevas formas de convivencia y trasgresión. La ciudad de noche, tierra de nadie, será un espacio abierto de creación para la bohemia noctámbula. Por algo empieza así otro de nuestros bohemios, Emilio Carrere, su *Encanto de la vida bohemia* :

*Vosotros, los poetas nocherniegos, buhos de la rima, ruiseñores de los prostíbulos y murciélagos de las tabernas y vosotros también, tenderos honestos que salís los sábados por la noche en busca de las damas de picos pardos y olvidáis en esa hora de locura vuestro acordeón y vuestros libros de caja, vosotros, todos los trasnochadores, narcisos del organillo, tahúres diestros de flor, mangantes apicarados y borrachos discursivos (...).*⁶⁹¹

Léon-Paul Fargue llama a Montmartre “*patrie des patries nocturnes*”⁶⁹².

Efectivamente, en *Louise* la excepción es el día: trabaja en el taller, una extraña entre las compañeras, que ni la comprenden ni quieren; apenas aparece un momento el día al aire libre, cuando Julien la saca a la calle y señala hacia arriba, y le ofrece la felicidad en lo más alto de la colina donde ya luce el sol.

Hemos visto que la noche es también el escenario del crimen y la intriga en *Fedora*, en los dos primeros Actos, el ruso y el parisino, en oposición a la felicidad engañosa del día. En *Il Tabarro* la acción empieza durante un rojo crepúsculo que es más que un mero apunte escénico, cautiva a Michele, y deslumbra a Giorgetta, que trata de apartar a su marido de su contemplación. Por si el electricista no lo deja claro, los protagonistas mencionan el declinar de la luz y las campanadas de alguna iglesia

Oui! Le Temps règne; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse, comme si j'étais un boeuf, avec son double aiguillon. –Et hue donc! Bourrique! Sue donc, esclave! Vis donc, damné!” (BAUDELAIRE, p. 150)

⁶⁸⁹ DARÍO, pp. 147-51.

⁶⁹⁰ RUSIÑOL 1, p. 84.

⁶⁹¹ CARRERE, p. 5.

⁶⁹² FARGUE, p. 105.

cercana dan las nueve para indicar que es noche cerrada. La acción transcurre casi toda por la noche, una noche sin amanecer porque seguirá tras la caída del telón. Una vez más, mientras la ciudad duerme, los protagonistas de la ópera no: ni Luigi que merodea al amparo de la oscuridad del muelle, ni Giorgetta ni su marido Michele, que gracias a que se queda fumando en cubierta caza a Luigi: “*Avevo ben ragione: non dovevi dormire...*”⁶⁹³ Sabemos que el Tinca se emborracha mientras en la taberna, y que en el drama de Gold su equivalente Le Goujon sorprende a su mujer engañándole y comete un asesinato.

El invierno. El invierno tiene una gran presencia: Violetta muere durante el Carnaval, cuando en París reina normalmente todavía un tiempo invernal: veremos más adelante que Zeffirelli, en su película, la hace recibir el viento asomada al balcón, enferma y en salto de cama, retomando una cierta componente suicida de la que hablaremos; los Actos I y IV de *La Bohème* de Leoncavallo y todos menos el IV en la de Puccini son en invierno y durante toda esta obra se insiste en el frío que pasan; *Fedora* empieza con un crimen en pleno invierno nada menos que en San Petersburgo; *Il Tabarro* se sitúa en el arranque del otoño, simbolizando el ocaso de todas las cosas buenas⁶⁹⁴. Es como si con ello se fuera la juventud, la felicidad y la vida. Dice Michele a su mujer:

(...) *i miei capelli grigi
mi sembrano un insulto
alla tua gioventù!*

Y algo más adelante es ella quien declara:

*Che vuoi! S'invecchia! Non son più la stessa.
Tu pure sei cambiato...*⁶⁹⁵

En *Zazà*, *La Rondine* y *Louise*, las menos melodramáticas, no se hace mención al tiempo atmosférico ni a la estación, que no parece importar dada la vida más ordenada y confortable de sus protagonistas. El frío del largo invierno parisino castiga, como es lógico, a los más desfavorecidos, que son expulsados de la calle y asediados en sus precarias guaridas. Marca una frontera, con la enfermedad y la muerte, que se estrecha en torno a buena parte de nuestros personajes.

⁶⁹³ Esc. 9ª.

⁶⁹⁴ Esc. 1ª: *Oh che rosso tramonto di settembre!*

Che brivido d'autunno!

⁶⁹⁵ Ambos fragmentos en Esc. 8ª.

La imagen de la ciudad moderna a través del espacio dramático

La novela, cuando existe como fuente, mucho más que el teatro, ilustra y concreta lo que en la ópera a menudo no se podría ni intuir. *La dama de las camelias* y las *Escenas de la vida de bohemia*, más sus adaptaciones teatrales, fueron tan conocidas que ayudaban a crear en el imaginario de entonces el espacio dramático de sus óperas. Estudiaremos a continuación cuál es la imagen de la ciudad moderna que resulta del decorado de nuestras ocho ficciones.

Localización de los lugares:

casas, teatros, cafés, comercios, bailes y servicios urbanos.

Las casas. Empezaremos por ellas, escenario predominante, como corresponde al triunfo de la burguesía sobre el Antiguo Régimen y, aquí también, al predominio de protagonistas femeninas. Ya los intermedios bufos napolitanos del siglo XVIII se ambientaron en escenarios interiores, en casas burguesas, y empezaron a contagiar a óperas de mayor envergadura y seriedad. Las escenas mitológicas al aire libre, los truenos y rayos de las batallas campales y naufragios, las apariciones *deus ex machina*, el bosque, los palacios y fortalezas, los templos, todo aquello fue siendo sustituido por interiores con puertas, biombo, ventanas, arcones y mobiliario en general.

Hemos visto que los interiores de las casas son una metonimia de sus habitantes. Más que nunca en el siglo XIX, cuando hay una voluntad deliberada de dejar en las habitaciones la impronta de la propia existencia, individual y privada, en oposición a los locales donde se trabaja. Esta es una distinción nueva⁶⁹⁶, que Walter Benjamin sitúa en el reinado de Luis Felipe. El particular se aplica, de acuerdo con sus medios, en hacer de su morada su propia representación del universo, con las imágenes y *souvenirs* de lugares lejanos y del pasado:

L'intérieur est l'asile où se réfugie l'art. Le collectionneur se trouve être le véritable occupant de l'intérieur. Il fait son affaire de l'idéalisation des objets (...). Le collectionneur se plaît à susciter un monde non seulement lointain et défunt mais en même temps meilleur; un monde où l'homme est aussi peu pourvu

⁶⁹⁶ Los interiores burgueses de la Holanda del siglo XVII están muy bien documentados por la pintura. Entonces la vivienda y el negocio compartían la misma casa e incluso a veces las mismas piezas.

*à vrai dire de ce dont il a besoin que dans le monde réel, mais où les choses sont libérées de la servitude d'être utiles.*⁶⁹⁷

Cómo no pensar en la casa de Marguerite Gautier y su apresurado amontonamiento de objetos caros⁶⁹⁸. Esta 'fantasmagoría', que proviene de la 'representación cosista de la civilización', se prolongaría hasta que en el modernismo los arquitectos extendieron su campo también al diseño de los interiores, pero mientras tanto había ido calando en las clases populares y ha dejado una duradera impronta. Es como si la necesidad de personalizar la casa creciera según se impone la producción en masa de muebles y demás accesorios⁶⁹⁹. Rodin se quejaba de que los objetos modernos eran feos⁷⁰⁰ y Viollet-le-Duc de que los objetos útiles de fabricación industrial se disimularan bajo apariencias 'artísticas'. Josef Hoffmann⁷⁰¹ constataba, por último, que igual que la máquina había sustituido a la mano, el negociante al artesano. Hay toda una escala de viviendas en el repertorio que estudiamos:

-El palacio : Es el escenario del Acto parisino de *Fedora* : un lujoso salón que se prolonga en un invernadero, sobre el jardín. No se dan precisiones, pero por la descripción y el nivel social de la protagonista, podría tratarse de una edificación nueva, de las que aparecieron en los Campos Elíseos. En un palacio, en este caso antiguo, probablemente, en la calle Royale (**MAPA 5, Nº 16**) vive el vizconde de quien es preceptor Barbemuche, en las *Scènes*.

⁶⁹⁷ BENJAMIN, p. 11.

⁶⁹⁸ También aquí los paralelos literarios son inmediatos: la espectacular recepción en el nuevo palacio de los Walter, adquirido con todas sus colecciones, en el capítulo VII de *Bel-Ami* (MAUPASSANT 1).

⁶⁹⁹ A título de ejemplo, la patente de los conocidos muebles de madera doblada *Thonet* data de 1840.

⁷⁰⁰ RODIN, p. 144.

⁷⁰¹ HOFFMANN



-El piso principal o *entresol* y otros pisos situados encima: el primer *entresol* que nos encontramos es el de Violetta, en *La Traviata*. Por lo que sabemos, sobre todo por Jules Janin⁷⁰², Marie Duplessis habitaba un elegante entresuelo (piso 1º: el equivalente a nuestro antiguo ‘principal’) de altas ventanas en el nº 11 del bulevar *de la Madeleine* (MAPA 3, nº 2), proporcionado por el conde Stackelberg. Como ya hemos visto, en el París de la época el entresuelo se reservaba a la vivienda más lujosa de la finca. En la ilustración de Girardet, muy parecida a otra que vimos antes y rigurosamente contemporánea de lo que tratamos (1847), el entresuelo, con la fiesta, parece ilustrar el A. I de *La Traviata*. Careciendo de ascensor, los pisos siguientes iban perdiendo precio, y gentes de todas las condiciones sociales se superponían, más modestas cuanto más próximas a los tejados, tal como se puede comprobar en las novelas de Balzac: “(...) los inquilinos más ricos más cerca de la calle y los más pobres más cerca del cielo.”⁷⁰³

En una ópera que estudiaremos en otra parte, más tardía aunque ambientada en la época de la Revolución, *Madame Sans-Gêne*, la protagonista recuerda cuando Bonaparte, siendo todavía un modesto oficial, vivía en uno de aquellos alojamientos altos⁷⁰⁴. En el tiempo en que ocurre nuestra historia, todavía no se había

⁷⁰² JANIN, p. 332.

⁷⁰³ SENNETT 1, pp. 351-2. Así había sido tradicionalmente en los palacios de la nobleza, que habitaba la planta noble (el piso 1º) y dejaba las alturas para la servidumbre. Todavía hoy, los italianos llaman *palazzo* a un bloque de viviendas.

⁷⁰⁴ A.III.

En la novela se nos precisa que el inmueble no disponía de cuadras ni cocheras y por eso su coche pasaba a recogerla a la hora convenida⁷⁰⁵. A su muerte siguió una subasta a la que asistió ‘todo París’ y algún visitante ilustre como Charles Dickens⁷⁰⁶. El cartel se conserva e incluye en la segunda línea, destacado, el nombre de la antigua propietaria de tantos objetos, a diferencia del cartel que se describe en la novela:

[illegible]

Y la novela empieza por él. Algunos datos y expresiones son idénticos:

⁷⁰⁵ DUMAS 1, p. 135.

⁷⁰⁶ MAUROIS, p. 236.

⁷⁰⁷ La inmediata paralela por el Oeste a la *rue Le Peletier*, donde estaba la Ópera (**MAPA 1, nº 7**).

*avait lieu après décès. L’affiche ne nommait pas la personne morte, mais la vente devait se faire rue d’Antin, N° 9, le 16, de midi à cinq heures.*⁷⁰⁸

En la ópera solo vemos el salón y el dormitorio de tan lujosa residencia. La larga descripción que de ella hace Jules Janin coincide casi literalmente con la de la novela; no las vamos a repetir aquí⁷⁰⁹. Pero sí repararemos un momento en la visita morbosa de las burguesas decentes a aquel ‘lugar de perdición’:

*(...) les femmes les plus vertueuses pouvaient donc pénétrer jusque dans sa chambre. La mort avait purifié l’air de ce cloaque splendide, et d’ailleurs elles avaient pour excuse, s’il en était besoin, qu’elles venaient à une vente sans savoir chez qui elles venaient. Elles avaient lu des affiches, elles voulaient visiter ce que ces affiches promettaient et faire leur choix à l’avance; rien de plus simple; ce qui ne les empêchait pas de chercher, au milieu de toutes ces merveilles, les traces de cette vie de courtisane dont on leur avait fait, sans doute, de si étranges récits.*⁷¹⁰

Lo que les produce más morbo es el tocador, con todos los utensilios y productos para el aseo y el realce de su belleza. Cuando Flaubert describe el tocador de Rosanette, otra cortesana, dice que es “(...) *l’endroit de la maison le plus hanté, et comme son vrai centre moral.*”⁷¹¹



⁷⁰⁸ DUMAS 1, pp. 25-6.

⁷⁰⁹ JANIN, pp. 332-3 y DUMAS 1, Cap. I.

⁷¹⁰ DUMAS 1, pp. 26-7.

⁷¹¹ FLAUBERT, p. 156.

Retratado aquí por Berthe Morisot, el tocador y las escenas de aseo y arreglo personal de las señoras atrajeron también a los pintores varones, a diferencia de otros ámbitos domésticos. La pintura es de 1875.

En la ópera de Verdi este espacio tan importante fue eliminado: lo más interesante del A. II de la adaptación teatral, las dudas de Marguerite ante la oportunidad de un verdadero amor (y ante las primeras explosiones de los celos de Armand, que en la ópera se obvian), se trasladó al A. I, el de la fiesta inicial, cuando ya se han marchado los invitados y solo queda Alfredo, en la calle. Cada objeto de la casa representaba una prostitución de la joven. Volvamos a Dumas:

Je regardais toutes ces choses dont chacune me représentait une prostitution de la pauvre fille, et je me disais que Dieu avait été clément pour elle, puisqu'il n'avait pas permis qu'elle en arrivât au châtement ordinaire, et qu'il l'avait laissée mourir dans son luxe et sa beauté, avant la vieillesse, cette première mort des courtisanes”.⁷¹²

Marguerite se había prostituído por aquellos objetos, como Mimi en las *Scènes* de Murger. Rodolphe, su antiguo amante, reflexionaba:

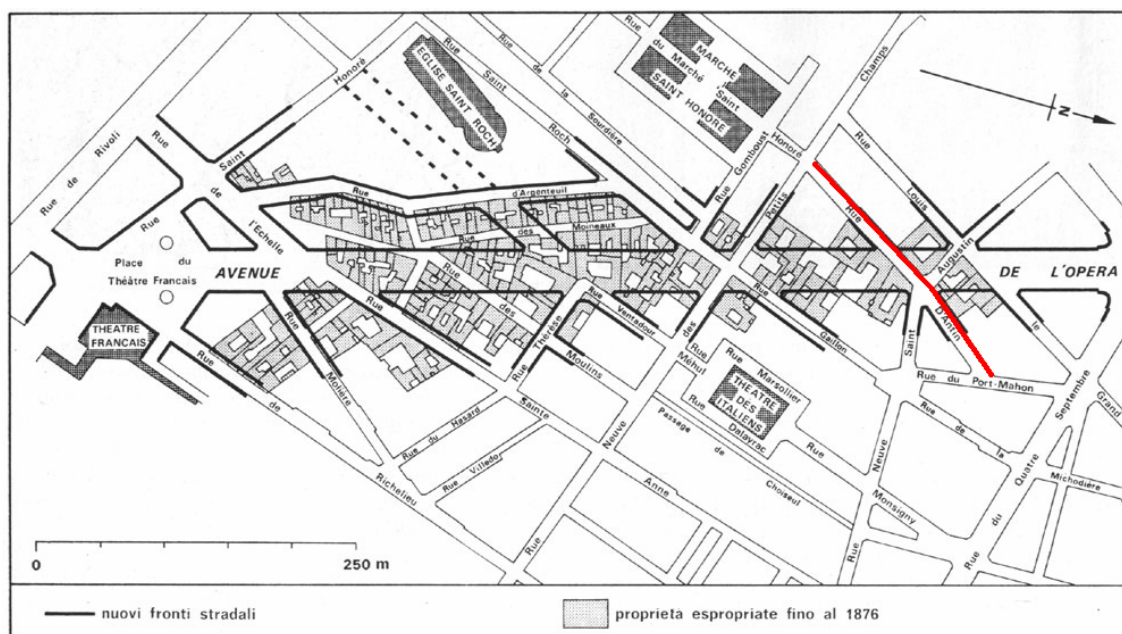
*Et puis, avec qui lui était-elle infidèle ? C'était le plus souvent avec un châte, avec un chapeau, avec des choses et non avec des hommes.*⁷¹³

El piso de la novela, que es idéntico al de la vida real de Marie Duplessis, está en otra calle, eso sí, muy próxima: la *rue d'Antin*, nº 7 (**MAPA 1, nº 5**). La mitad de la calle era entonces nueva: en 1840 se había prolongado a costa del derribo del antiguo *Hôtel d'Antin*, y se habían levantado casas nuevas. Probablemente la de Marguerite sería una de éstas. Muy próxima a la *Place Vendôme*, mucho más estrecha que el *boulevard de la Madeleine*, pero elegante y frecuentada por gente ilustre, como todas las calles por aquel contorno. La *rue d'Antin* fue destruida en su mayor parte pocos años más tarde por la construcción de la Avenida de la Ópera, amplísima perforación a la que aludimos más arriba, que la partió en dos y reordenó todo el barrio,

⁷¹² DUMAS 1, p. 28.

⁷¹³ P. 351.

creando una de las perspectivas más características de París. Señalamos en rojo la *Rue d'Antin*:



Es curioso que tanto Marie Duplessis como la Marguerite Gautier de la novela y del drama viven hasta el final en su elegante piso, rodeadas del lujo acumulado, aunque en la novela se dice que estaba ya todo embargado⁷¹⁴ y en la adaptación teatral los ujieres acechan la casa y se preparan para el embargo de los bienes que queden. En la ópera, en cambio, malvive enferma y abandonada, de la venta de las últimas cosas⁷¹⁵. El drama es también explícito: en el cajón sólo quedan 500 francos⁷¹⁶.

En este piso de la calle *d'Antin* tiene lugar la fiesta con que arranca la ópera. Es un espacio cargado de tales connotaciones que, cuando Marguerite piensa en abandonar aquella vida de cortesana en la obra de teatro, imagina un nuevo escenario,

⁷¹⁴ DUMAS 1, p. 57.

⁷¹⁵ Este último espacio puede prestarse incluso a interpretaciones. La acotación correspondiente de *La Traviata* dice así:

(Camera da letto di Violetta. Nel fondo è un letto con cortine mezze tirate; una finestra chiusa da imposte interne; presso il letto uno sgabello su cui una bottiglia di acqua, una tazza di cristallo, diverse medicine. A metà della scena una toilette, vicino un canapè; più distante un altro mobile, sui cui arde un lume da notte; varie sedie ed altri mobili. La porta è a sinistra; di fronte v'è un caminetto con fuoco acceso. Violetta dorme sul letto. Annina, seduta presso il caminetto, è pure addormentata.)

Pero es curioso y significativo que se puedan encontrar en algunas traducciones del libreto interpretaciones como ésta: *Camera da letto di Violetta* se convierte en "La alcoba del modesto piso que ahora ocupa Violetta" (concretamente en la del sello español Carillón). En la obra de teatro tampoco se dice nada de que haya cambiado de piso: *Chambre à coucher de Marguerite*. No parece haber ambigüedad.

⁷¹⁶ A. V. escena III.

mucho más modesto por sus condiciones y ubicación, como el de su amiga Nichette⁷¹⁷, y cerca de ella. Esta buena amiga vivía con Gustave, su amante, en la *rue Blanche* (**MAPA 2, nº 5**), una calle situada, como la de *Notre-Dame-de-Lorette*, al Norte del Bulevar, ascendiendo hacia Montmartre, algo alejada del centro neurálgico de esta historia. En la novela no se precisa la localización:

*Nous louerons un joli petit appartement dans lequel nous resterons tous les deux. L'été nous viendrons à la campagne non pas dans une maison comme celle-ci, mais dans une petite maison suffisante pour deux personnes*⁷¹⁸.

El espacio determina el modo de vida, el comportamiento de los personajes⁷¹⁹, de acuerdo con el determinismo ambiental en boga. Lo veremos desde las *Scènes de la vie de bohème*⁷²⁰ hasta, de manera obsesiva, en *Bruges la morte*⁷²¹. Marguerite sueña con trasladarse a otra casa que sea un verdadero hogar, un espacio protector que ahora no tiene⁷²². Pero la historia no resultó así: Marguerite no llegó a abandonar aquel lujoso entresuelo y allí, como no podía ser de otra manera, murió.

La casa del otro protagonista de *La Traviata* no queda muy lejos, apenas a cinco minutos. En la *rue de Provence*, paralela al bulevar de los Italianos por el Norte⁷²³ (**MAPA 1, nº 3**). Por entonces los Dumas padre e hijo tenían un piso en la vecina *rue Joubert*, nº 10 (**MAPA 3, nº 11**), de modo que el punto de vista del autor coincidía con el de Armand. Y la de Olympia, la amante que toma Armand para dar celos a Marguerite al final de la novela está en la *rue Tronchet*, justo detrás de la iglesia de la *Madeleine*⁷²⁴ (**MAPA 1, nº 2**). Allí tendrá lugar la otra fiesta, con las escenas del ballet, el juego, y la ofensa y desafío.

Un entresuelo ubicado en el París monumental debe ser el elegante piso de los Dufresne en *Zazà*, con su magnífico salón que mira sobre el Sena y acompleja a la pobre actriz protagonista. Muy parecido al de los Dufresne es el salón de casa de Magda, en *La Rondine*, que se abre por una amplia cristalera sobre los jardines de las Tullerías (**MAPA 11, nº 4**).

⁷¹⁷ A. III, escena III de la adaptación teatral.

⁷¹⁸ DUMAS 1, p. 225.

⁷¹⁹ Lo encontramos muy bien desarrollado en Balzac: cuando César Birotteau apunta más arriba y quiere cambiar de vida, lo primero en que piensa es en tomar un primer piso (BALZAC 1, pp. 22 y ss.). Igual que Frédéric en *L'éducation sentimentale* (FLAUBERT, pp. 114-5).

⁷²⁰ Cap. XXI.

⁷²¹ RODENBACH, pp. 197 y 265.

⁷²² BACHELARD 2, p. 35.

⁷²³ DUMAS 1, pp. 134-5.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 264.



Habida cuenta de la elegante reunión y de la opulencia del banquero Rambaldo, suponemos que se trata nuevamente de un *entresol*.

No aparecen más como tales escenarios de nuestras óperas, pero sí en la literatura que les sirve de fuente: la casa de Musette en la adaptación teatral (*La Vie de bohème*): un elegante piso (probablemente un entresuelo como el de Marguerite Gautier). En la novela se sitúa en la calle *La Bruyère* en el barrio *Saint-Georges* (MAPA 5, nº 13). Otra de estas casas es la de la actriz Dolores, a la que acude ‘el todo París’, cruelmente retratado por Murger⁷²⁵. Como en casa de Flora de *La Traviata*, en la de Sidonie, amiga de Musetta, hay juego⁷²⁶. Aunque sea en la calle *Coquenard* (MAPA 5, nº 5), Benoît instala a Phémie también en un principal:

Je lui ai meublé un petit entre-sol, rue Coquenard, numéro 12, dit le propriétaire. C'est joli, joli... ça m'a coûté bien cher... Mais l'amour sincère n'a pas de prix, et puis j'ai vingt mille francs de rente... Elle me demande de

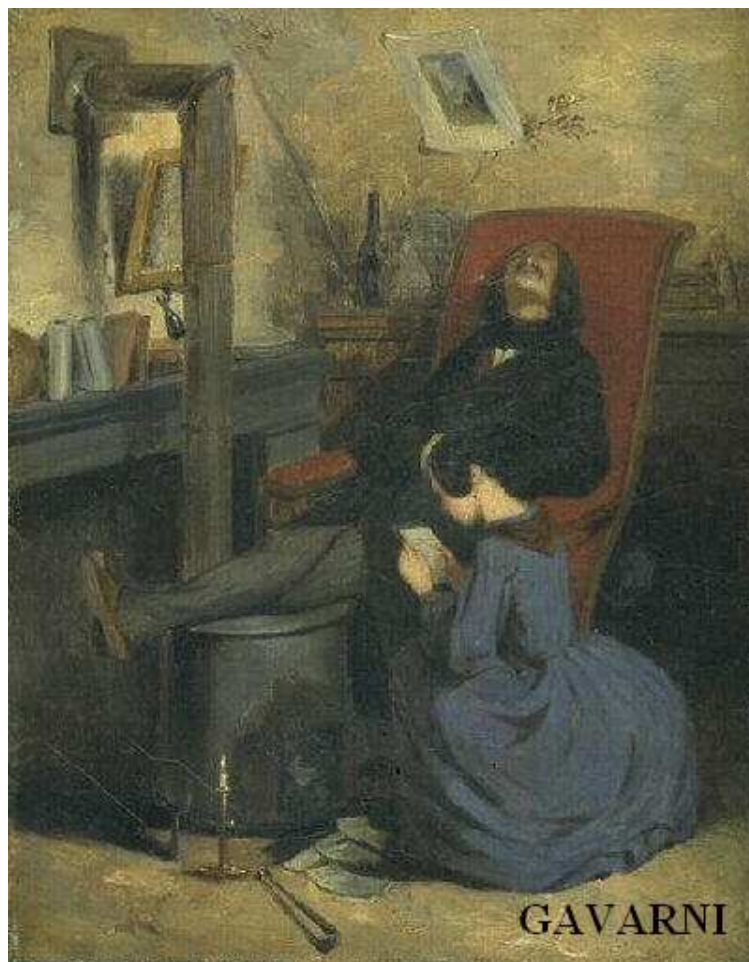
⁷²⁵ Cap. XVII.

⁷²⁶ Cap. XIX.

*l'argent, continua-t-il en reprenant la lettre. Pauvre chérie !... Je lui donnerai celui-là, ça lui fera plaisir...*⁷²⁷

Los domicilios elegantes que aparecen en las *Scènes* (**MAPA 5 en azul**), que son los menos, se localizan así : en la calle *La Bruyère* en el barrio Bréda (**nº 13 del mapa**) y en la *Chaussée d'Antin* (**14**) vive Musette ; en la calle *Royale* (**16**) el Vizconde y Barbemuche ; en Coquenard, hoy Lamartine, Phémie ; en la calle *Saint-Denis* (**17**) Louise ; en la calle *Provence* (**15**) la actriz Dolores ; en la *Chaussée d'Antin* (**14**) un rico pretendiente de Musette ; en Montrouge (**MAPA 8, nº 7**), fuera de París, al Sur (**MAPA 8, nº 7**) un falansteriano ; y hay un pequeño entresuelo en Montmartre (**2**) que figura en el libro de contabilidad de Médicis⁷²⁸. Schaunard dice una vez, con ironía, que vive en la elegante calle Rivoli⁷²⁹ y en dos ocasiones que está invitado a cenar en el aristocrático *Faubourg Saint-Germain*⁷³⁰.

-La buhardilla. La hemos encontrado en las dos *Bohème* y en *Louise*.



⁷²⁷ P. 304

⁷²⁸ Cap. XVI. Sería parecido al de Phémie. Lo alquilaba por unas horas para citas.

⁷²⁹ Cap. I.

⁷³⁰ Caps. II y VIII.

Eran lo peor de los *hôtels meublés*, edificios de viviendas amuebladas de alquiler, que no acababan de pertenecer del todo a la ciudad aunque estuvieran en el centro: eran como la antesala para los aspirantes a su conquista⁷³¹. La desnudez de estas pobres moradas es una réplica de la de sus moradores, cuyos problemas de guardarropa hemos comentado a propósito de *Bohemios*. Es antológico el equipaje que trae Marcel en la primera mudanza de las *Scènes*:

— *Voilà, répondit le jeune homme en déployant les feuilles du chassis et en offrant à la vue du propriétaire ébahi un magnifique intérieur de palais avec colonnes de jaspe, bas-reliefs, et tableaux de grands maîtres.*

— *Mais vos meubles ? demanda M. Bernard.*

— *Les voici, répondit le jeune homme en indiquant le mobilier somptueux qui se trouvait peint dans le palais qu'il venait d'acheter à l'hôtel Bullion, où il faisait partie d'une vente de décorations d'un théâtre de société...*⁷³²

Schaunard y Marcel llaman pomposamente a su alojamiento *Élysée Schaunard*⁷³³.

La lista de direcciones, más o menos precisas, de estos alojamientos modestos (**MAPA 5 en rojo**), algunos de ellos con la calificación de *hôtel garni* (amueblado), que aparecen en las *Scènes* es muy larga : en la Isla de *Saint-Louis* (**nº 9 del mapa**) vive Colline ; Rodolphe vive sucesivamente en Montmartre (**2**), en la calle *Tour d'Auvergne* (**4**), donde recibe a sus amigos en veladas artísticas (también Murger vivió en esa calle, en los nº 1 y 3, y Nadar) y en la calle *Contrescarpe de Saint-Marcel* (**11**), hoy *Blainville*; cerca del *Momus* (**6**) y en Montmartre vive Schaunard ; en el *Quai des Fleurs* (**7**) y en la calle *Bréda* (**3**), hoy *Henri Monnier*, Marcel ; en la calle *La Harpe* (**8**) en el Barrio Latino, junto a *Saint-Séverin*, Musette; en la calle *Tour d'Auvergne* (**4**) el escultor Jacques D. y Francine ; en la calle *Coquenard* (**5**), hoy *Lamartine*, Dolores ; en Batignolles (**1**) una amiga de Musette ; en la Barrera del Maine (**10**) alguien a quien buscan para darle un 'sablazo' ; y más allá de una Barrera unos obreros que ve pasar Rodolphe asomado a la ventana.

Musette se cambia de la *rue de la Harpe* (**8**), donde también vivía Bernerette, la heroína de Musset⁷³⁴, al barrio *Bréda*, a la *rue La Bruyère* (**13**), cuando asciende de griseta a loreta. Sin embargo en el Cap. X encontramos a Marcel alojado en la calle *Bréda* (**3**). Entonces el lujo y la miseria estaban espacialmente muy cerca. Lo confirma la trayectoria de la actriz Dolores:

⁷³¹ Esta observación de Sansot abunda en el carácter fronterizo de estos espacios (SANSOT, p. 345).

⁷³² P. 15. Es exactamente como una parodia del entresuelo de Marguerite Gautier, incluida alguna pieza de Boule.

⁷³³ MURGER 2, p. 40.

⁷³⁴ MUSSET 3, p. 327. Bernerette vivía en un tercer piso.

*Quoiqu'il n'y ait pas dix minutes de la rue Coquenard à la rue de Provence, elle avait mis sept ou huit ans pour faire le chemin.*⁷³⁵

Louise, la protagonista de su ópera homónima, y sus padres viven también en un apartamento alto abuhardillado, en la ladera de Montmartre, al N. de París. Julien vive en el edificio de al lado, todavía un poco más arriba: su terraza se asoma por encima de la ventana de la muchacha.

-**La barcaza** de *Il Tabarro* es una vivienda muy especial, sin raíces, móvil, cuyo espacio interior es además angosto y sofocante. Fuerza a sus habitantes a vivir al aire libre. Su ubicación, problemática, como veremos a continuación, parece estar al E. de París (**MAPA 13, nº 8**).



-**La casita con jardín**, el espacio de felicidad adonde escapa la pareja protagonista, la encontramos dentro de París, ya en la frontera, en *Louise*. Es también un espacio de esperanzas, porque a sus pies se ve por fin París como una tierra prometida. Contiene, a su vez, un espacio cerrado, esta vez un espacio de protección en que no entra la mirada de los espectadores, la casita, cuya luz brilla en la ventana. Otra casita, seguramente bastante más amplia, es la del A.II de *La Traviata*, la Auteuil, fuera de París pero en su área fronteriza, con su salón abierto al jardín. Fuera de París, lejos, tenemos la villa en la Provenza de *La Rondine* y el chalé suizo de *Fedora*. Siempre presentan las mismas connotaciones.

⁷³⁵ MURGER 2, p. 238.

Los teatros. Al teatro se iba al anochecer. Realmente entonces empezaba lo más importante de la jornada de una cortesana como Violetta Valéry/Marguerite Gautier. En la novela que protagoniza, y una vez más hemos de recurrir a ella porque concreta con su ambientación realista estos espacios, se mencionan los más importantes teatros de París⁷³⁶. Como era de esperar, Margarita Gautier está más atenta a la ceremonia social que a lo que ocurre en el escenario. Cuenta Armand en la novela:

*J'ai vu bien de fois Marguerite au spectacle, je ne l'ai jamais vue prêter la moindre attention à ce qu'on jouait*⁷³⁷.

¡Cuántos tejemanejes en el capítulo VIII, que se desarrolla en el *Variétés*, con miradas, señas de un palco al de enfrente, visitas apresuradas, comisiones y citas, cruces por los pasillos, ver sin ser visto...! Unos llegan con la representación ya empezada, los otros se marchan antes de que acabe⁷³⁸.

Marguerite se dejaba ver en su palco de entresuelo, encuadrada al fin y al cabo en su propio escenario, con tres cosas que nunca faltaban: sus anteojos, una cajita de bombones⁷³⁹ y un ramillete de camelias: *Pendant vingt-cinq jours du mois, les camélias étaient blancs, et pendant cinq ils étaient rouges*⁷⁴⁰. Esos cinco días Margarita avisaba a sus adoradores de que tenían que tener paciencia, por más que Dumas se haga el inocente y pretenda no saber la razón de semejante semáforo⁷⁴¹. Ella era siempre una de las protagonistas de la velada. Cuando la novela se convirtió en drama, las damas burguesas que lloraban con su historia representaron una compasión y una simpatía que estaban muy lejos de mostrar por mujeres como ella una vez fuera del teatro⁷⁴². Fue también en el *Variétés*, donde Dumas pudo ser presentado a Marie Duplessis, que iba acompañada de su protector de entonces, el conde Stackelberg⁷⁴³. En otro teatro, la

⁷³⁶ “Marguerite assistait à toutes les premières représentations et passait toutes ses soirées au spectacle ou au bal. Chaque fois qu'on jouait une pièce nouvelle, on était sûr de l'y voir” (DUMAS 1, p. 37).

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁷³⁸ El 11 de marzo de 1849 Eugène Delacroix escribía en su *Diario*: “Eso explica por qué los grandes y los ricos están precozmente hastiados bajo el efecto de toda clase de placeres. Llegan a sus buenos palcos (...) en el momento justo en que comienza la pieza importante y, en justo castigo a su poca devoción por lo bello, se pierden normalmente lo mejor por su retraso. Las costumbres de la sociedad hacen también que las conversaciones que tienen entre ellos a propósito del motivo más frívolo, o la interrupción de cualquier inoportuno, les priven de todo recogimiento. Escuchar la música más hermosa en un palco con gente de mundo es un placer imperfecto” (DELACROIX, p. 252).

⁷³⁹ Los bombones son un símbolo del placer sexual (FREUD 1, p. 162).

⁷⁴⁰ DUMAS 1, p. 37.

⁷⁴¹ De hecho Marguerite no se entrega a Armand la primera noche, la de la declaración, sino que le da cita para el día siguiente, cuando haya cambiado de color la camelia que le escoge del ramo, que aquel día era rojo (p. 127).

⁷⁴² MOIX, p. 27.

⁷⁴³ Lo cuenta Livio (DUMAS 1, p. 364).

Ópera Cómica, Armand Duval es presentado a Marguerite y hace el ridículo⁷⁴⁴. Menos mal que al cabo del tiempo vuelven a coincidir en el *Variétés* y logra de Prudence ser introducido en la casa de la *rue d'Antin* después de la función. Muchas cosas ocurrían en el teatro, y la mayor parte no en el escenario. Haremos un rápido recorrido por todos ellos:

*L'Opéra*⁷⁴⁵, en el nº 12 de la *rue Le Peletier*, casi haciendo esquina con el *boulevard des Italiens*, hacia el Norte (**MAPA 1, nº 8**). La Ópera es el único teatro que se menciona en el drama, cuando Marguerite se presenta en casa de Olympe, precisamente tras la función de *La Favorite*, “*l’histoire d’une femme qui trompe son amant*”⁷⁴⁶. No podía ser otra: en esa obra, Leonora, la protagonista, reprocha literalmente al rey Alfonso que, al hacerla su amante, la haya convertido en una *traviata*⁷⁴⁷. Verdi, que asistió, como sabemos al estreno del drama de Dumas, y Piave, que hizo el libreto de *La Traviata* en gran parte sobre él, se sabían sin duda *La Favorita* de memoria; de ahí viene sin duda, aunque nadie lo haya dicho, el título de *La Traviata* que, por cierto, se parece al de la otra ópera. También en las *Scènes* se menciona este teatro, pero solo a propósito de un baile de máscaras por Carnaval⁷⁴⁸.

⁷⁴⁴ pp. 88-90.

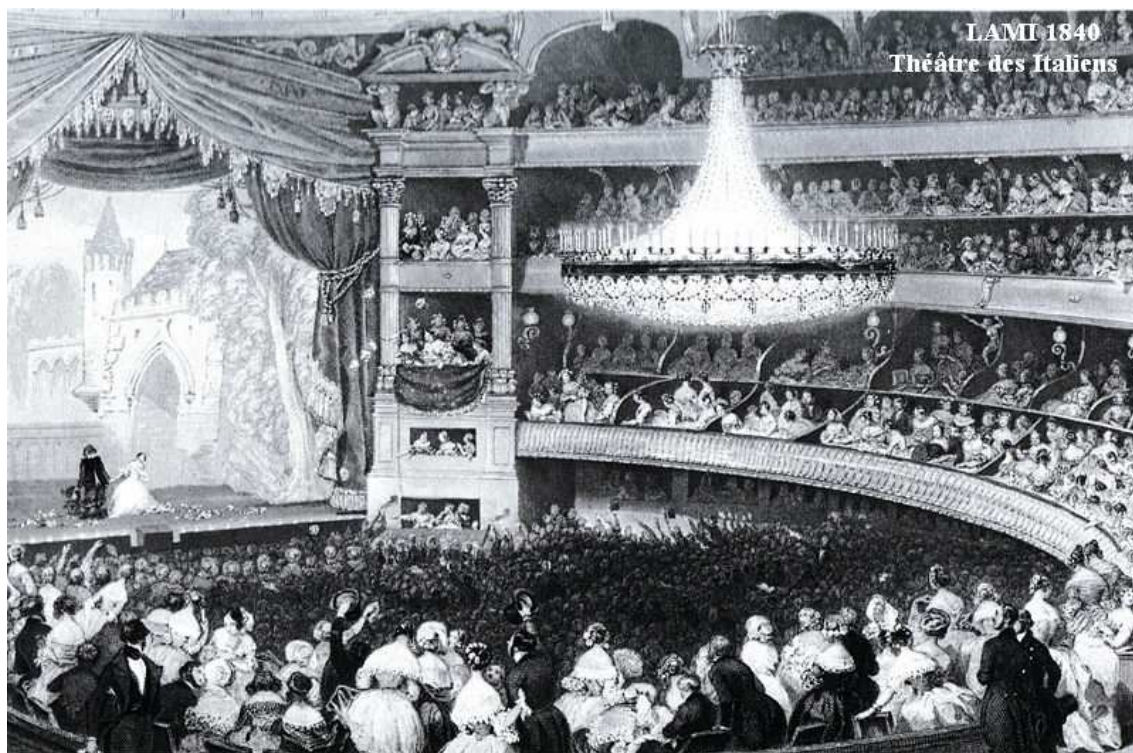
⁷⁴⁵ p. 26. También Janin menciona una noche en la Ópera (JANIN, p. 321), cuando Marie Duplessis se desentendió de lo que pasaba en el escenario porque, a su juicio, apreció como el mejor de los críticos los primeros e imperceptibles síntomas del declive vocal del famoso tenor Duprez, que la gente no notó, y se dedicó a escrutar la sala con sus prismáticos. Sobre Gilbert-Louis Duprez y Napoleone Moriani, los dos tenores románticos, auténticos mitos, y otros posteriores mencionados en este trabajo, ver CELLETTI.

⁷⁴⁶ A. IV, escena IV.

⁷⁴⁷ *Alfonso, traviata, avvilita...*

M'hai tolto l'onore, la fé. (dúo del A. II).

⁷⁴⁸ Cap. XV.



*L'Opéra Comique*⁷⁴⁹, conocido antes como el de los Italianos, en la *place* Boildieu, de espaldas al *boulevard des Italiens* (MAPA 1, nº 10). Es en ese teatro donde Armand hace el ridículo cuando por fin le presentan a Marguerite⁷⁵⁰. De este teatro y del anterior daremos más información en un próximo capítulo dedicado al teatro de la Ópera.

Del *Théâtre des Variétés*⁷⁵¹, situado en el bulevar Montmartre (MAPA 1, nº 14) ya hemos hablado más arriba. En ese teatro vio Armand a Marguerite antes de ser presentado⁷⁵². París aparece también en *Zazà* asociado al placer como escenario de espectáculos⁷⁵³ y diversiones y lugar para el amor⁷⁵⁴. En este mismo teatro es donde Cascart declara haber visto a Milio con una mujer.

⁷⁴⁹ DUMAS 1, pp. 85 y ss.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, pp. 89 y ss.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 83.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 83.

⁷⁵³ A. II: MILIO. (*allegro*)

Le solite: le nascite, le morti,

le corse... oh! mi scordavo; i cani ammaestrati al circo!

⁷⁵⁴ *Ibid.* :

CASCART. (...) A parigi una sera ero alle "Varietà".

Milio vid'io con una donna...

ZAZÀ. Una donna...

CASCART. Ma elegante, distinta... Pareva una moglietta...

Li rividi all'uscita, poi montarono in fretta

in carrozza... e ridevano...!

Y más adelante dice Zazà:

Adesso che sono là, felici,

También el *Théâtre du Vaudeville*⁷⁵⁵ ha sido tratado antes. Como sabemos, cambió varias veces de sede, pero en la época que nos ocupa estaba en la *place de la Bourse* (MAPA 1, nº 11).

El del *Gymnase* y el del *Palais Royal*⁷⁵⁶ los menciona también Janin a propósito de la Duplessis. El primero, en el bulevar Montmartre (MAPA 3, nº 6), tuvo en exclusiva a Scribe, y presentó también obras de Balzac, George Sand, Émile Augier. Allí iban a estrenar Sardou y Dumas hijo. El segundo (MAPA 1, nº 13) fue escenario de los espectáculos más diversos, desde cómicos a perros sabios.

Como no podía ser menos, también estos teatros parecen caber en la palma de una mano, como se puede comprobar en el mapa.

Il y avait une première représentation au Palais-Royal. Marguerite devait évidemment y assister.

J'étais au théâtre à sept heures.

Toutes les loges s'emplirent, mais Marguerite ne parut pas.

*Alors, je quittai le Palais-Royal, et j'entrai dans tous les théâtres où elle allait le plus souvent, au Vaudeville, aux Variétés, à l'Opéra-Comique*⁷⁵⁷.

Pero donde Marguerite estaba esa noche era en la Ópera.

Aux Ambassadeurs era un *café-concert* situado en el arranque de los Campos Elíseos (MAPA 13, nº 1), donde triunfa Zazà en el A. V. del drama que protagoniza, suprimido en la ópera.

En *La Bohème* aparecen otros dos teatros, en la orilla izquierda, como era de esperar (MAPA 6 en azul):

El *Odéon* (11): es el que más se menciona⁷⁵⁸ y se insiste en que es más barato y con un público más popular. Era de hecho el gran teatro del Barrio Latino. Se había inaugurado en 1782 y fue el primer teatro monumental de París, concebido como edificio singular. Allí se estrenaron *Les noces du Figaro* con gran éxito y escándalo. Fue conocido como *Théâtre Français*. En 1796 le dieron el nombre de *Odéon*. Estuvo muy vinculado al triunfo de la corriente romántica, aunque Victor Hugo nunca estrenó allí, y fue un centro de la insurrección durante las Tres Gloriosas Jornadas de Julio. Durante el reinado de Luis Felipe dependió alternativamente de los ministerios de Comercio, Obras Públicas y Bellas Artes y quedó a disposición de la *Comédie Française* y de otras instituciones, por lo que se le conocía malévolamente como Teatro

a Parigi ad amarsi!

⁷⁵⁵ DUMAS 1, p. 149.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, pp. 93 y 172.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 172.

⁷⁵⁸ MURGER 2, Caps. V, VIII y XV.

‘omnibus’. Perdió en gran medida el favor del público pero, a pesar de ello, consiguió algunos importantes éxitos.

También se nombra en las *Scènes* el de *Montparnasse* (MAPA 13, nº 12), que se levantó en 1817, aunque la sala actual data de 1886.

Los cafés y restaurantes.

El café viene a ser un salón abierto al espacio urbano, público, distinto de los ambientes exclusivos de la aristocracia; podría decirse que hasta democrático.



Caillebotte retrata en 1880 uno de ellos con su proverbial objetivismo: con solo pagar el precio de la consumición se podía uno mirar en aquellos espejos, leer la prensa y reunirse con los conocidos. Proporcionaba un espacio de comodidad que unía lo pasivo y lo individual porque, como ocurre hoy día, apenas se hablaba ya en los cafés⁷⁵⁹, lo que desagradaba a los obreros, que frecuentaban los *bistrots* en calles menos importantes.

⁷⁵⁹ La ciudad llega a ser como una máquina que congela las relaciones entre los burgueses, que pierden el interés por tratarse con los demás (MONGIN, p. 65).

Los *bistrots* (tabernas y, a la vez, casas de comidas) eran el centro social de los obreros, un auténtico sucedáneo del hogar (como sigue ocurriendo en buena medida con los bares de Madrid), entre otras causas por las malas condiciones de las viviendas modestas de entonces, en muchas de las cuales apenas si se podía cocinar. Pierre Sansot dedica bastantes páginas a su ambiente fraternal y desinhibido, con sus mesas muy próximas y su comida sustanciosa y tradicional. Llega a considerarlos un ‘lugar de ayuda’ frente a la deshumanización impuesta a los obreros por la sociedad moderna⁷⁶⁰. En ellos se fue formando, justamente, la cultura de la clase obrera.

En los primeros años del II Imperio los cafés proliferaron de manera espectacular: de 4.000 a 42.000 entre 1851 a 1855⁷⁶¹. La actividad política, que tan importante había sido en el tránsito del Antiguo al Nuevo Régimen, fue languideciendo en ellos a lo largo del siglo, y en 1891 la policía disolvió la unidad que tenía para controlarlos⁷⁶². Para la inmensa mayoría de la población, un café elegante seguía siendo un escenario ajeno, al que echar un vistazo desde la calle, al otro lado del cristal, con clientela de las clases media y alta.

Cuando sale de la Ópera Cómica, Marguerite Gautier va al *Café Anglais*, en el nº 13 del *boulevard des Italiens*, y Armand la espía desde la *Maison d’Or*, en la novela⁷⁶³ (**MAPA 1, nº 9**). En el drama, St. Gaudens encarga ostras y champán en la *Maison d’Or*⁷⁶⁴. La *Maison Dorée*, que tal era su verdadero nombre, estuvo en el primer piso del nº 20, y se dividía en dos partes: una para los clientes de paso, que se asomaba al Bulevar (y permitía vigilar las ventanas del *Anglais*), y la otra que se reservaba a los clientes habituales y a las personalidades importantes.

El *Café Anglais* tenía el entresuelo y el primer piso divididos en veintidós salones y reservados. Por allí pasó todo el París elegante (incluidos forasteros) de la época romántica.

⁷⁶⁰ SANSOT, pp. 375-84. Llegaron a ser muy populares también entre los artistas, como atestigua esta anécdota de Rodin y sus discípulos, en plena zona elegante:

-¿Dónde comeremos?, preguntó Bourdelle con una ansiedad cómica. En los restaurantes de esta zona le sirven a uno maîtres d’hotel trajeados, y eso no lo soporto, ya que tales personajes me intimidan. En mi opinión nos convendría algún buen sitio para cocheros (...).

Rodin, conciliador, se dejó llevar por ellos a una pequeña casa de comidas escondida en una calle próxima a los Campos Elíseos. Elegimos un rincón confortable donde nos instalamos a nuestras anchas (RODIN, p. 142).

Por eso resulta tan oportuna la introducción de este escenario en la película *Louise* de A. Gance.

⁷⁶¹ HARVEY 2, 258 y 286.

⁷⁶² SENNETT 1, p. 368-9.

⁷⁶³ DUMAS 1, pp. 91-2 y 191 y ss.

⁷⁶⁴ A. I, escena VI.

En el mismo contorno había otros famosos establecimientos: el *Café Frascati*, donde Armand acude a jugar para redondear su insuficiente fortuna⁷⁶⁵, puesto que allí se jugaba desde las cuatro de la tarde a las dos de la mañana. Estaba situado también en el Bulevar, en la esquina con la calle Richelieu (**MAPA 3, nº 5**), y contaba con grandes salones decorados en estilo pompeyano y unos jardines que imitaban los de Frascati. Además de jugar, allí se podía beber, comer, bailar e incluso trabar relación con damas de vida alegre. Se menciona también en *La Rondine*, cuando las amigas de Magda barajan lugares de diversión para el joven provinciano.

En la esquina del bulevar con la *Chaussée d'Antin* estaba el *Café Foy* (**MAPA 1, nº 4**), donde acostumbraba almorzar Armand⁷⁶⁶. Debía ser un restaurante estupendo, porque Rossini se instaló en el piso de arriba entre los años cincuenta y sesenta. Pero en un pasaje de la novela, impaciente por llegarse hasta la *rue d'Antin*, prefiere ir al *Palais Royal* y desayunar en el *Véry*⁷⁶⁷ (**MAPA 1, nº 13**). Aquel restaurante fue el primero de París en ofrecer un menú de precio fijo.

Hubo otros que no se citan aquí, igualmente célebres: el *Café Tortoni*, nombrado por Stendhal⁷⁶⁸ y por otros autores, en el nº 22 del bulevar (**MAPA 3, nº 4**), célebre por sus helados italianos y lugar de encuentro de los *dandies* de las décadas centrales del siglo, que recibieron el apelativo por ello de *tortonistes*; el *Café de Paris*, el más elegante de todos, en la esquina entre el pasaje de la Ópera y el Bulevar (**MAPA 3, nº 3**), frecuentado entre otros por Dumas hijo, etc.; también mencionaba Dumas padre *Aux-Trois-Frères-Provençaux*,

⁷⁶⁵ DUMAS 1, p. 191.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 170.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 171.

⁷⁶⁸ STENDHAL 1, p. 201.



que estaba en el *Palais Royal* (**MAPA 3, nº 7**). La ilustración, de Lami una vez más, da idea del lujo de aquellos establecimientos.

Puesto que el ambiente de los bohemios suele ser público, no faltan tampoco los cafés en las *Scènes* y en *La Bohème* (**MAPA 6 en rojo**). Escribe Carrere:

*El café es nuestro único hogar, su ambiente es suave y cálido, los divanes nos ofrecen su fraternal regazo; aquí se puede soñar bellas obras futuras, pensar en las amantes que nunca hemos tenido, que son las más seductoras.*⁷⁶⁹

El *Café Momus* (nº 2 del mapa 6) fue frecuentado por el propio Murger, Baudelaire, Nadar y Champfleury y fue una de las cunas del movimiento realista. Estaba situado en la orilla derecha, en el nº 17 de la *rue des Prêtres-Saint-Germain-l'Auxerrois*, en los bajos del *Journal des débats*. También lo frecuentaban algunas de las plumas del periódico: Chateaubriand, Sainte-Beuve, Taine, Renan.

La ópera de Puccini lo localiza en otro sitio, en el Barrio Latino, no por error, sino por la necesidad de condensar propia de la ópera. De hecho lo sitúa con precisión en un cruce de calles: *Mazarine*, *Dauphine* y *Ancienne Comédie* (mencionadas en el libreto), que junto con la de *Buci* y *Saint-André-des-Arts* forman el *Carrefour de Buci* (4), lugar muy concurrido al que podríamos conceder el rango de nodo, con cafés y comercios. Se trata de contar un episodio importante de las *Scènes*, pero de caracterizar simultáneamente el Barrio Latino, de crear una gran escena de ‘color local’ para la que la estrecha *rue des Prêtres*, en la orilla derecha, no parecía la más adecuada. Daudet localiza en el Barrio Latino un *Café Malmus* cuya descripción

⁷⁶⁹ CARRERE, pp. 209-10.

coincide⁷⁷⁰. También estaban por allí el *Café Rotonde* y otros locales frecuentados por Murger y sus amigos: el *Cabaret Perrin* y la cervecería *Andler*.

El *bouchon de la mère Cadet* (7), que también se nombra en las *Scènes*, estaba junto a la *barrière du Maine*, en la *Chaussée* del mismo nombre, y desapareció cuando se abrió la *rue du Départ*, junto a la estación de Montparnasse.

Le Prado (6) era un restaurante con baile situado en la Isla de la Ciudad, donde luego se levantó el Tribunal de Comercio en 1860.

Otros establecimientos anónimos de las *Scènes* son: un restaurante provenzal en la calle Dauphine (5); uno en la Barrera de la Villette (1); otro modesto en la calle Du Four (3).

Los comercios. La primera vez que Dumas vio a la Duplessis fue en la *Place de la Bourse*⁷⁷¹ (MAPA 1, nº 11), cerca del *théâtre du Vaudeville*. La primera vez que Armand Duval vio a Margueritte fue en esa plaza, a la puerta de *Susse*⁷⁷², y precisa que él se quedó en todo momento fuera, mirando desde la calle a través del escaparate:

*Une calèche découverte y stationnait, et une femme vêtue de blanc en était descendue. Un murmure d'admiration avait accueilli son entrée dans le magasin. Quant à moi, je restai cloué à ma place, depuis le moment où elle entra jusqu'au moment où elle sortit. À travers les vitres, je la regardai choisir dans la boutique ce qu'elle venait y acheter.*⁷⁷³



⁷⁷⁰ (...) haute et tumultueuse baraque développant ses trois étages de vitres, larges comme celles d'un magasin de nouveautés, au coin de la rue du Four-Saint-Germain, qu'elle remplissait du fracas de ses billards et des vociférations d'une clientèle de cannibales. (DAUDET, p. 41)

⁷⁷¹ LIVIO, p. 363.

⁷⁷² Plaza de la Bourse 31.

⁷⁷³ DUMAS 1, p. 84.

Observemos que ella pasa adentro y él la observa desde fuera, a través del escaparate. *Susse Frères* era en aquella época una tienda muy frecuentada por la gente elegante, un lugar de encuentro, y estaba especializada en la fundición artística. Ni qué decir tiene que todo esto no aparece concretado en el drama ni en la ópera⁷⁷⁴, son datos de la novela. Habida cuenta de los hábitos de estas mujeres, la escena ocurre probablemente al atardecer, aunque nada se precisa sobre ello.

Otros proveedores mencionados en la novela de Dumas son la florista Barjon⁷⁷⁵, la que le habría puesto el nombre de ‘dama de las camelias’, y el famoso tratante de caballos Tony, pero sus establecimientos no se visitan.

Los soportales de la *rue Rivoli*, donde vivirá la ‘otra *traviata*’ de nuestro repertorio, Magda, la de *La Rondine*, se diseñaron para librar a los clientes de sus elegantes comercios de las inclemencias del tiempo (lo que proviene de la tradición medieval e incluso romana).

El atractivo de los comercios no fue, lógicamente, privativo de los más pudientes. Las *Scènes* y sus óperas lo muestran (**MAPA 6 en marrón**): la novela, como siempre, proporciona datos concretos:

Les deux magots (21). Leemos en el Cap. XVII de las *Scènes*:

(...) le poète avait fait espérer à son amie qu’il lui achèterait une certaine robe printanière dont elle avait un jour aperçu le coupon aux deux magots, un magasin de nouveautés fameux, à l’étalage duquel la coquetterie de Mimi allait faire de fréquentes dévotions.

Los almacenes de novedades, de reciente aparición entonces, fueron los primeros en tener siempre grandes existencias y Benjamin los considera precursores de los grandes almacenes⁷⁷⁶. En la época que nos interesa todavía se encontraban en su emplazamiento original, en la calle Buci, esquina calle del Sena. En 1873 se trasladaron a la Plaza de *Saint-Germain*, donde el establecimiento sobrevive convertido en café, también de larga e ilustre historia. En la adaptación teatral *La Vie de Bohème* se traen flores de la señora **Prévost** (**MAPA 6, N° 17**), que estaba en el *Palais-Royal*⁷⁷⁷.

⁷⁷⁴ Armand se enamoró “*depuis un jour où je vous ai vue passer devant moi*” (Acto I, escena X), no sabemos dónde, igual que Alfredo: “*Un dì, felice, eterea, mi balenaste innante*” (Acto I).

⁷⁷⁵ Madame Barjon también aparece en *Causeries*, de Dumas padre, y le dan el tratamiento popular de *mère* Barjon (DUMAS 1, caps. I y VII). La película de Cukor *Camille* (1936) empieza precisamente en este establecimiento, al que acude Marguerite en coche a comprar sus camelias.

⁷⁷⁶ BENJAMIN, p. 6.

⁷⁷⁷ A.III, Esc. 1ª.

El ir a mirar escaparates, ese alimentar la vista con infinitos objetos en venta y dejarse tentar es una de las actividades estrella del ocio moderno. El ‘*flâneur*’ baudeleriano se transformaba ya en ‘consumidor’⁷⁷⁸. En ambas *Bohème*, como hemos visto, se presenta la fascinación una muchacha por los escaparates⁷⁷⁹.

Médicis, el prendero, tiene su establecimiento en la plaza del *Carrousel* (18). Se mencionan también las sastrerías de la calle *Vivienne* (15); librerías de viejo en los muelles, en el *Pont-Neuf* (19) y en la calle *Saint-Jacques -mère Mansut, Lebigre-* (22); zapateros en la calle *Panoramas* (16); una tienda de géneros de ocasión en la calle *Granje-aux-Belles* (13); una tienda de comestibles en el *Faubourg Saint-Honoré* (14) y de jamones en la calle *Dauphine* (20).



Salvo en el caso de *Les deux magots*, todos los demás establecimientos mencionados remiten al comercio tradicional, que siguió predominando en París, como se ve aquí en la animada calle *Mouffetard*, en el Barrio Latino, pintada cuarenta años más tarde por Maximilien Luce –muy en la línea de Seurat-. No se mencionan expresamente nunca los *passages*, las calles comerciales cubiertas, que se conocen en París desde la *Galerie d'Orléans* (1829), ni los grandes almacenes.

⁷⁷⁸ C'est là le regard d'un flâneur, dont le genre de vie dissimule derrière un mirage bienfaissant la détresse des habitants futures de nos métropoles. Le flâneur cherche un refuge dans la foule. La foule est le voile à travers lequel la vie familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie. Cette fantasmagorie, où elle apparaît tantôt comme un paysage, tantôt comme une chambre, semble avoir inspiré par la suite le décor des grands magasins, qui mettent ainsi la flânerie même au service de leur chiffre d'affaires. Quoi qu'il en soit les grands magasins sont les derniers parages de la flânerie. (BENJAMIN, p. 14)

⁷⁷⁹ A. III de Leoncavallo y A. II de Puccini.

Bailes.

En *La Bohème* (MAPA 6 en verde) aparece el *Mabille* (8): estaba en la *rue des Veuves*, hoy *avenue Montaigne*, muy cerca de la plaza *d'Alma*, junto a los Campos Elíseos, donde hoy se alza el teatro de ese nombre. Fue el baile elegante por excelencia entre los años 1840 y 1875 y, aunque era al aire libre, en unos amplios jardines, su iluminación a gas, muy destacada en la ilustración, permitía que las veladas se prolongaran una vez oscurecido.



Allí introdujo Chicard el célebre *can-can*. También aparece un baile popular en la Barrera del Maine⁷⁸⁰, adonde va a bailar la prima Angèle (9).

En *La Rondine* aparece el *Bal Bullier* (1847-1907): estaba situado en el cruce entre la *avenue de l'Observatoire* y el *boulevard Saint Michel* (MAPA 11, nº 5), en la zona de *Val de Grâce*, en el Barrio XIV, hacia las afueras, como otros bailes populares. Fue durante la segunda mitad del siglo el mayor de París, y era barato, un baile de suburbio, con un carácter muy distinto de la fiesta de la *Villa Orlofsky*, que es el equivalente vienés en el *Fledermaus*. Como indicábamos antes el vals era la danza preferida.

Otros lugares de diversión se mencionan en la misma ópera, situados en zonas distantes entre sí, algunas en suburbios alejados del elegante domicilio de Magda. Esta dispersión acentúa la importancia de la afición a lo popular característica de París:

⁷⁸⁰ MURGER 2, Cap. IX.

El *Bal Musard*. Creado por el director de orquesta y compositor Philippe Musard a modo de *concert-promenade*, tuvo varias ubicaciones desde sus principios en la *rue Saint-Honoré* en 1833. Entre 1835 y 1858 se llamó también *Concert des Champs-Élysées*, porque estuvo situado en una bocacalle de la *rue Boissy d'Anglas* (MAPA 11, nº 2b), junto a la Plaza de la Concordia, muy cerca, por tanto, del domicilio de Magda. Más tarde se trasladó más lejos, cerca del *Rond-Point* (2c). Dio también bailes en la Ópera (2a) entre los años 30 y 50⁷⁸¹. Aquellas veladas comenzaban a medianoche y acababan al alba, y llegaban a congregarse a 7.000 u 8.000 asistentes⁷⁸². Adquirieron fama de escandalosas⁷⁸³: todas las mujeres acudían enmascaradas y los movimientos de los danzantes eran *licentious*, según las Memorias de Grenville (1837)⁷⁸⁴. Además se recurría a efectismos extramusicales como romper una silla (la contradanza de la silla rota o disparar un tiro). Louis Adrien Huart publicó una obra con este nombre (*Le Bal Musard*) en 1850⁷⁸⁵. En su gira a París, Johann Strauss padre se asoció a Musard.

Frascati (3). Ya hemos hablado de él, café y también baile, el único establecimiento de *La Rondine* que coincide con los localizados el *La Traviata/La Dame aux camélias*.

Cadet (1). Baile público en un gran *hall* donde también se daban conciertos, que estuvo situado en la calle Cadet 16/18.

Pré Catelan (MAPA 12). Pabellón de época de Napoleón III en el jardín botánico del *Bois de Boulogne*.

También en *Il Tabarro* se mencionan los bailes al aire libre, aunque sin concretar⁷⁸⁶.

Otros servicios urbanos.

La mayor fuente está en las *Scènes* de Murger (MAPA 7):

Por dos veces se menciona el ser educada en el **Colegio de Saint-Denis**⁷⁸⁷. Se trataba de uno de los tres centros educativos para niñas, hijas y huérfanas de

⁷⁸¹ GIRARDIN, p. 83.

⁷⁸² KARR, p. 419.

⁷⁸³ *L'ancien bal de l'Opéra. ennuyeux, gourmé, prétentieux, mais où l'on n'avait pas à se défendre contre la trop joyeuse humeur et l'ivresse de certains débardeurs, l'ancien bal de l'Opéra n'existe plus.*

En estos términos se quejaba Charles de Boigne, que llega a hablar de *bacchanales* y de *l'orgie Musard*. (BOIGNE, pp. 183 y 180)

⁷⁸⁴ GRENVILLE, p. 384.

⁷⁸⁵ HUART.

⁷⁸⁶ Esc. 4ª.

⁷⁸⁷ Caps. VIII y XI.

miembros de la Legión de Honor, de la Orden del Mérito y de condecorados con la Medalla Militar. Los fundó Napoleón, como continuación de la antigua *Maison Royale de Saint Louis* creada por Mme. de Maintenon. Su ideario era el amor a la patria y a la libertad, a los deberes cívicos y familiares y la formación del carácter. Ocupaba dependencias de la antigua anbadía real de Saint-Denis (**MAPA 8, nº 8**), a pocos kilómetros al N. de París.

Un cuartel muy céntrico era el **Cuartel del Ave María (MAPA 7, nº 7)**.

Se menciona también el Monte de Piedad, el *Hôtel Bullion* (**MAPA 7, 2**), donde Marcel adquiere unos telones⁷⁸⁸.

La **oficina de correos de la calle Richelieu**, aparece en la novela de Dumas (**MAPA 1, nº 12**).

La **Estación de Lyon (MAPA 10, nº 5)** ha de ser la que se menciona en *Zazà*, puesto que a esa ciudad viaja Milio Dufresne⁷⁸⁹. Es una de las grandes estaciones de ferrocarril que se reparten los distintos sectores de la red francesa, de diseño radial. El edificio databa de 1855 aunque, en la fecha del estreno de la ópera (1900), se inauguraba una gran reforma que incluía la famosa torre del reloj. Constituye una de las modernas puertas de la ciudad, por contraposición a las tradicionales⁷⁹⁰, representadas en este refertorio por la *Barrière d'Enfer*. Otros medios de transporte aparecen : *fiacres*, omnibus, *train de ceinture*... De ellos nos ocuparemos a propósito de las sendas.

Aunque nuestros personajes no frecuentan la iglesia, aparecen dos en la novela de Dumas (**MAPA 1, nº 1 y 6**), y un *pio ministro* acude a dar la comunión a Violetta en *La Traviata* : se trata de la neoclásica **Iglesia de la Madeleine** y de, la más próxima, la barroca de **Saint Roch**, que unos años más tarde (1879) perdería la torre derecha por culpa de los derribos de la Avenida de la Ópera. En la última escena de *La Traviata*, Violetta intenta bajar a la iglesia, pero le fallan las fuerzas.

En *La Houppelande* de Gold se identifican por sus campanadas las iglesias más próximas a la barca (**MAPA 13, nº 3, 4, 5 y 6**). Incluso se oyen campanas en las *Scènes* de Murger⁷⁹¹ y *La Bohème* de Puccini⁷⁹². En estos últimos casos, las iglesias ofrecen un mero telón visual o sonoro de reminiscencias históricas.

⁷⁸⁸ Cap. I.

⁷⁸⁹ A. III.

⁷⁹⁰ SANSOT, pp. 81 y ss.

⁷⁹¹ En las *Scènes* suenan a veces las campanas, pero para los bohemios no son más que un reloj: (...) *et comme l'Angelus de midi sonnait à une église prochaine, ils s'entre-regardèrent tous trois avec un sourire mélancolique.*
-Voici la cloche aux sons pieux qui appelle l'humanité au réfectoire, dit Marcel.

En las *Scènes* aparecen también dos hospitales (**MAPA 7**): el **Hospital de Saint-Louis (1)**, erigido por orden de Enrique IV ante la insuficiencia del *Hôtel-Dieu* entre 1607 y 1612, En su capilla se celebraron precisamente los funerales de este rey, asesinado por Ravaillac en 1610. En la época que nos interesa el hospital se estaba especializando en el tratamiento de las enfermedades de la piel. Y el **Hospital de la Pitié (10)**, creado por María de Médicis en 1612. En la época que nos interesa empezaba a especializarse en enfermedades del sistema nervioso y geriatría.

En la adaptación teatral el hospital que aparece es el *Hôtel Dieu (6)*, todavía el viejo, el que miraba a la orilla izquierda, antes de la gran remodelación de la isla en tiempos de Haussmann. Es el más antiguo de París, fundado en el 651 por San Landry, y en el siglo XIX se mostró incapaz de abordar las nuevas especialidades de la medicina. Hasta 1908 estuvo asistido por religiosas agustinas. En general, estos hospitales eran unos lugares terroríficos que cualquiera con ‘posibles’ intentaba evitar.

Y los cementerios: el **Cementerio de Montparnase (8)**. Ahí van a parar Francine y Mimi. Es el equivalente a Montmartre en la orilla izquierda.

En efecto, el **Cementerio de Montmartre** es el de Marguerite Gautier. El conde Perrégaux consiguió que Marie Duplessis fuera desenterrada al cabo de unos días (el 16 de febrero; había muerto el 3) para trasladarla a una concesión perpetua⁷⁹³, en el cementerio de Montmartre, en el borde Norte de París, que es el que correspondía a su barrio (**MAPA 2, nº 4**), y es posible que asistiera Alexandre Dumas hijo, que había sido su amante, tal como queda relatado en la novela⁷⁹⁴. Tal vez solo fantaseara con ello. El motivo de este traslado es, según el relato, que Armand no ha asistido a su muerte y está obsesionado por verla, y ése es el único medio lícito.

El cementerio de Montmartre era reciente. Había sido abierto en 1825, y junto con el de *Père Lachaise* al Este y el de Montparnase al Sur, formaba una corona de cementerios periféricos, de acuerdo con los postulados higienistas del nuevo urbanismo. La tumba de Marie Duplessis, en el cementerio de Montmartre, tiene unas camelias talladas. Al parecer Marguerite Gautier no aguantaba otras flores por el

La broma neutraliza otras resonancias. Y además enseguida se superponen otros sonidos :

Comme une ironique antithèse, pendant que les quatre amis se posaient les uns aux autres le terrible problème quotidien du déjeuner, les garçons d'un restaurant qui était dans la maison criaient à tue-tête les commandes des consommateurs.

- Ils ne se tairont pas, ces brigands-là ! disait Marcel ; chaque mot me fait l'effet d'un coup de pioche qui me creuserait l'estomac (MURGER 2, p. 284).

⁷⁹² A. III.

⁷⁹³ LIVIO, p. 365.

⁷⁹⁴ DUMAS I, p. 77.

perfume⁷⁹⁵. Sin embargo el propio Dumas aseguraba que aquellas famosas camelias se las inventó él, no fueron de la Duplessis⁷⁹⁶. Igual que ocurre cuando algunas personas modelan su vida y su comportamiento de acuerdo con algunos personajes de novela, como socarronamente cuenta Galdós precisamente a partir de *La Dama de las Camelias*⁷⁹⁷, la ficción acabó dejando su impronta sobre la realidad, en este caso sobre el espacio real de la tumba. Con el tiempo Alejandro Dumas hijo acabó también enterrado en aquel cementerio, con Marie Duplessis y tantas otras celebridades.



Fotografía de la tumba de Alphonsine Duplessis, con su corona de camelias de mármol en el pico central.

El escándalo y el estigma social acompañan también cruelmente a Marguerite Gautier en esta frontera. La novela da cuenta del malestar de los deudos de

⁷⁹⁵ A. I. escena V.

⁷⁹⁶ “Elle n’a jamais, non plus, de son vivant, été appelé la Dame aux camélias. Le surnom que j’ai donné à Marguerite est de pure invention. Cependant il est revenu à Marie Duplessis par ricochet, lorsque le roman a paru, un an après sa mort. Si au cimetière Montmartre, vous demandez à voir le tombeau de la Dame aux camélias, le gardien vous conduira à un petit monument carré qui porte sous ces mots : Alphonsine Plessis, une couronne de camélias blancs artificiels, scellée au marbre blanc. Cette tombe a maintenant sa légende. L’art est divin. Il crée ou ressuscite...” (texto publicado en 1867).

⁷⁹⁷ Cuando Fortunata se entrevista con el padre de Nicolás Rubín, al principio del capítulo 4º de la II Parte: “Recordaba la escena aquella del padre suplicando a la dama que le quite de la cabeza al chico la tontería de amor que le degrada, y sintió cierto orgullo de encontrarse en situación semejante. Más por coquetería de virtud que por abnegación, aceptó aquel papel que se le ofrecía, ¡y vaya si era bonito! Como no le costaba trabajo desempeñarlo por no estar enamorada ni mucho menos, respondió en tono dulce y grave: -Yo estoy dispuesta a hacer todo lo que usted me mande”.

También carrere se hace eco de esta influencia:

Pero si era una sierva de doña Venus, también poseía un alma ardiente y romántica como Margarita Gauthier, quien ha dejado muy lucida prole y a veces, en el corazón de una joven costurerita, surge la loca llama de la dama de las camelias. (CARRERE, p. 17)

los difuntos vecinos a la que debería ser su última morada. No es admitida de grado ni siquiera en aquel espacio y circunstancias⁷⁹⁸.

Estructura del paisaje urbano:
barrios, nodos, caminos, hitos y fronteras.

Barrios :

El barrio del *demi-monde*. En el estrecho marco del 1º y 2º *arrondissements* actuales y la zona colindante por el Norte del 9º y el 10º⁷⁹⁹, más el 8º, donde se abren los Campos Elíseos, y no en el resto, estarán los escenarios de *La Traviata*, el domicilio de Magda, en *La Rondine* y acaso el de Fedora. Imposible encontrar una referencia, una sola dirección, tanto relacionada con los personajes literarios como con los reales de *La Traviata* que quede fuera de esta zona que, como veíamos, presentaba entonces un carácter global diferenciado del resto de la ciudad (**MAPAS 1, 2 y 3**). Es curioso que otra ópera popularísima, *La Bohème*, medio siglo posterior pero inspirada en una obra literaria que data exactamente del mismo año que *La Dame aux camélias*, se ambiente en la misma ciudad en el mismo momento ¿Se cruzarían las parejas de Rodolfo y Mimí, Violetta y Alfredo? Enseguida veremos que sí, porque la calle, las aceras, el ‘espacio público’, era entonces de la gente popular, de la gente ‘de a pie’: la Mussetta de la otra *Bohème*, la de Leoncavallo, dice que a veces se va a pasear por el Bulevar para entretenerse⁸⁰⁰.

El degradado y populoso centro histórico de París no aparece en absoluto en la historia de la *dama de las camelias*. Es como si no existiera para nuestros personajes. Significativamente ya no cuentan los viejos símbolos de poder de la ciudad: no se menciona nunca la catedral ni la *Cité*⁸⁰¹. Nada recuerda el pasado de la ciudad. Incluso si se trata de ir a la iglesia, algo que todavía aparece aunque sea residualmente⁸⁰², se prefiere *La Madeleine* (**MAPA 1, nº 1**), que es nueva y está al

⁷⁹⁸ DUMAS 1, p. 67.

⁷⁹⁹ El límite Norte es el más incierto: *No es extraño el tipo de barrio que tiene un fuerte núcleo, circundado por un gradiente temático que paulatinamente mengua* (LYNCH., p. 69).

⁸⁰⁰ A. III.

⁸⁰¹ Como explica Bárbara Fraticelli, “Desde la Revolución Francesa (...) la nueva clase social emergente, la burguesía, empieza a desarrollarse alrededor de un espacio profano, relegando a un papel marginal la sacralidad del espacio de la Catedral (...)” (FRATICELLI, pp. 8-9).

⁸⁰² Para los románticos la ‘desaparición’ de la Iglesia era un hecho constatado, cuyo vacío algunos intentan colmar sintiéndose llamados a ayudar al pueblo: Victor Hugo.

lado⁸⁰³, o se llama a un abate de la iglesia de *Saint Roch* (**MAPA 1, n° 6**), aún más cercana, cuando llega la hora de la extremaunción⁸⁰⁴. La burguesía parisina de la época había evolucionado tanto hacia la tibieza en materia de religión como a un superficial y escaso anticlericalismo⁸⁰⁵. Esta elección de un París tan ‘restringido’ resultaba evidente para los lectores parisinos de su tiempo. Como advierte Lynch, algunas zonas de la ciudad

*son introvertidas, vueltas hacia adentro y con escasas referencias a la ciudad que se extiende en torno.*⁸⁰⁶

Éste es el caso y para los que vivimos lejos hay que reconstruir esa zona, a partir de ubicar cada una de las referencias espaciales en el plano. Es lo que explica Michel Butor a propósito de Balzac:

Chez un Balzac, la relation du lieu décrit avec celui où le lecteur est installé revêt une importance particulière. Il a une conscience aiguë du fait que ce dernier est précisément situé, et il organise sa construction à partir de cette condition essentielle.

*Balzac écrit d’abord pour ceux de Paris, et si nous voulons apprécier véritablement ce qu’il nous raconte, il nous faut, même si nous sommes ailleurs, nous reporter à cette ville (...).*⁸⁰⁷

También resultarían evidentes para aquellos lectores sus implicaciones sociológicas: era el espacio de elección de un estrato social muy determinado y de un modo de vida que parece ignorar todo lo demás: el *demi-monde* constituido por mujeres equívocas, cortesanas, actrices y cantantes, artistas de moda, viajeros adinerados, jóvenes burgueses y nobles, a menudo ricos y libertinos...

La casa de Magda, de *La Rondine*, mira sobre el jardín de las Tullerías (a la izquierda en la estampa), según la acotación inicial:

Nell’angolo di destra una serra-veranda a grandi vetrate, oltre le quali si vede una parte delle Tuileries in pieno crepuscolo(...)

Se trata por tanto de un elegante piso (decíamos antes que probablemente un *entresol*, que es a la altura por donde corre la veranda) en la *rue Rivoli* (**MAPA 11, n° 4**)

⁸⁰³ En el drama, A. V, escena III: allí se casa Nichette, humildemente, en la capilla de Santa Teresa.

⁸⁰⁴ DUMAS 1, p. 309.

⁸⁰⁵ DAUMARD, pp. 178-82.

⁸⁰⁶ LYNCH, p. 70.

⁸⁰⁷ BUTOR, p. 57.



una de las zonas más caras de la capital, en el Distrito I.

Fedora es la menos ‘parisina’ de las óperas analizadas, aunque se inspire en un éxito del *Théâtre du Vaudeville* : no salen personajes parisinos, salvo tal vez De Siriex, que es un diplomático de opereta. No se menciona ninguna ubicación concreta que tenga que ver con París salvo la desembocadura del Sena, que no está precisamente cerca. No se habla de París y los parisinos salvo para comparar a éstos con el champán, en una canción destinada a divertir a la concurrencia. Hemos visto que la acción del Acto central de la obra se sitúa en un magnífico salón. Nada sabemos de su ubicación. La casa parisina de *Fedora* es una espléndida mansión con invernadero y jardín, que bien pudiera estar en los Campos Elíseos, por ejemplo: la descripción del salón de *Fedora* equivale al de la casa de los Walter en *Bel-Ami*⁸⁰⁸, allí ubicado :

(Ricevimento in casa della principessa Fedora Romazoff a Parigi. Un'arcata, sorretta da snelle colonne, divide il Salone propriamente detto dall'antisala, che serve da sfogatoio. Nel fondo si scorge l'entrata d'una serra a cristalli ricca di piante rare. Di là dall'arcata, sopra un rialzo un pianoforte a coda: intorno molte poltroncine (...))

Todo este barrio constituiría un nodo en el conjunto de la ciudad, un nodo que no es un cruce de sendas, sino una gran concentración temática: los teatros que enumera Dumas (allí están también *Aux Ambassadeurs* y el *Variétés*, de Zazà), las

⁸⁰⁸ MAUPASSANT 1, Cap. VII. Cronológicamente coinciden: *Bel-Ami* se publicó en 1885.

tiendas de lujo, los cafés... Pero como nuestros personajes apenas salen de él (como hace Frédéric Moreau, el protagonista de *L'éducation sentimentale*, que solo se mueve por este París) si no es para marcharse de la capital, optamos por mantenerlo como barrio⁸⁰⁹. Los lugares más frecuentados son cerrados, bien privados (domicilios particulares, amplios y lujosos, aptos para recibir), bien públicos (teatros, restaurantes y comercios elegantes donde el precio hace de filtro social⁸¹⁰), en torno al *Palais Royal* y al Bulevar y, para el paseo al aire libre, están los Campos Elíseos, el Versalles parisino.

¿Y ahí para todo? Aparte de quienes sirven nadie parece trabajar. Ninguno de los personajes, salvo la criada de Violetta (Annina) o la de Magda (Lisette). Como observa Sennett, en los barrios elegantes la mayor parte de los pobres pertenecía al servicio doméstico⁸¹¹: en 1861 empleaba a 111.496 mujeres⁸¹².



⁸⁰⁹ (...) una zona central puede ser un distrito cuando una ciudad está organizada sobre una escala media y un nodo cuando se considera la superficie metropolitana en su conjunto (LYNCH, p. 49).

⁸¹⁰ Según Benjamin, todos los movimientos que daban vida vibrante a la ciudad se centraban en las tiendas, cafés y grupos de gente que se concentraban en los pasajes cubiertos de vidrio. Richard Sennett se apropia del calificativo de “capilares urbanos” que aquél les dio y que tanto conviene a su comparación entre ciudad y cuerpo (SENNETT 1, p. 354). En la época de *La Traviata* todavía no se han abierto los bulevares de la segunda red de Haussmann, que conectan el centro con la periferia, que favorecen con su circulación centrífuga rápida el escape del centro.

⁸¹¹ SENNETT 1, p. 354.

⁸¹² HARVEY 2, p. 239.

Al centro acudían cada día muchos obreros de otras zonas, algo que se acentuó según progresaba la transformación de París: pensemos en las lavanderas de *Zazà*⁸¹³, aunque la acción de esta obra tenga lugar enfrente, al otro lado del río. Pero los protagonistas de estas tres óperas de ambiente acomodado pertenecen a las clases altas ociosas. Propietarios, altos funcionarios, rentistas y pensionistas, es decir, personas que no se dedicaban a actividades productivas, controlaban en 1847 el 70% de la riqueza de París⁸¹⁴ y creaban una inmensa demanda de toda clase de bienes y servicios gastando alegremente su dinero. ‘Ricos holgazanes’, se entregan a la sensualidad. Hacia el final del siglo, en *Hombres y pájaros*, en una de las más acabadas comparaciones de París con un cuerpo, Rubén Darío localiza todavía en el mismo barrio que tenemos acotado el vientre y el sexo:

*El inmenso vientre y el sexo están en el centro, en ese trecho en que los grandes bulevares juntan todos los apetitos, deseos y vicios nacionales y extranjeros, desde la Magdalena hasta la Plaza de la República. Allí se come bien y se peca mejor. La riqueza y el lujo hacen su exhibición, la gula encuentra cien dorados refugios en que saciar sus más exquisitos caprichos, y el amor fácil halla el suntuoso y babilónico prostíbulo ambulante que ha dado a esta capital, digna de superior renombre, el de ser el lugar de cita y el casino de las naciones.*⁸¹⁵

El ‘clítoris de París’, llama Courtine al Bulevar, “*cette vie étincelante et piaffante cantonnée entre la Chaussée d’Antin et la rue Montmartre.*”⁸¹⁶ En todos los casos estas explícitas comparaciones entre la ciudad y el cuerpo pertenecen al discurso literario: nada hay de ello en el operístico que estudiamos.

El centro histórico : Barrio del Instituto y Barrio Latino. El domicilio de los Dufresne, en *Zazà*, es signo de su posición social. Como veremos a continuación, parece ubicarse en el Distrito VI, en el Barrio del Instituto. Es probablemente un *entresol*, situado en la *Riva di Mazarino*. No hay ni había tal en la época⁸¹⁷. Sí existía la actual calle Mazarino, en la orilla izquierda, próxima al río pero no paralela a él. Desde sus ventanas no se ve el Sena porque el *Institut de France*, el antiguo Colegio de las Cuatro Naciones (**MAPA 10, nº 2**) fundado por el cardenal Mazarino, interrumpe la vista.

⁸¹³ En 1870 había en París unas 70.000 (HARVEY 2, p. 239).

⁸¹⁴ HARVEY 2, pp. 291-2.

⁸¹⁵ DARÍO, p. 98.

⁸¹⁶ COURTINE, p. 12.

⁸¹⁷ LAZARE.

La ubicación es ficticia, pero sugiere una fachada al río en la zona histórica de la orilla izquierda, frente al Louvre o a *l'Île de la Cité*, por ejemplo, en el *Quai de Conti* o su continuación, el *des Grands Augustins*, donde hay casas de vecindad elegantes. Se dice expresamente que mira sobre el Sena y que de abajo provienen la canción y los golpes de las lavanderas que trabajan en el río. Justo delante del *Quai de Conti*, entre la esclusa de la *Monnaie*, hoy desaparecida, y el *Pont Neuf*, estaban los *bateaux-lavoir*⁸¹⁸ (3) que se pueden ver en la foto alineados junto a la punta Oeste de la Isla (también se ven en una pintura de Corot en p. 453). No llegan a verse las casas de los muelles *de Conti* y *des Grands Augustins*, que quedarían tras los árboles, inmediatamente a la derecha de la fotografía, que es de finales del siglo XIX.



La ventana del salón revela un arriba y un abajo: arriba viven los acomodados burgueses ; abajo, hundidas en el río, por debajo de la superficie de la ciudad, trabajan las obreras que, probablemente, recorren cada día un largo camino para llegar hasta allí. Solo el Acto III de esta obra se ubica en París, pero la capital está permanentemente en un segundo plano. Allá va Milio en tren de vez en cuando un par

⁸¹⁸ Habían aparecido a mediados del siglo XIX, en parte por razones de moral pública, para que trabajaran en lugares cerrados, porque muchos hombres acudían a los muelles atraídos por aquellas mujeres, a las que se suponía alegres y ligeras de cascos. De hecho su canción abunda en el tópico:

(...) *Ma rinnovare amor si può Margot*

Prendi il mazzuol, ritorna ancor.

Come l'onda fugge amor.

Ridi con noi -Margot! (A. III)

de días⁸¹⁹. No se puede ir y volver en el día porque Saint Étienne queda a más de 500 kilómetros. En todo caso es un estilo de vida revelador del ensanchamiento del espacio en que se podían mover las personas, gracias a la rapidez que trae la modernidad⁸²⁰.

Barrio Latino. Magda, de *La Rondine*, deja su jaula de oro y cruza a la orilla izquierda para acudir a *Bullier* cuando siente el impulso de revivir un episodio de juventud. El *Bal Bullier*, donde tiene lugar el A.II, estaba situado en el cruce entre la *avenue de l'Observatoire* y el *boulevard Saint Michel* (5), en la zona de *Val de Grâce*, en el Distrito XIV, ya hacia las afueras, como otros bailes populares, concretamente muy cerca de la *Barrière d'Enfer* de *La Bohème*.

Los bohemios habitan y se mueven por toda la ciudad, patean en un día sus 48 barrios⁸²¹ si es necesario dar un sablazo, cambian frecuentemente de domicilio, viven también en la orilla derecha:

Schaunard demeurait à Montmartre. C'était tout Paris à traverser. Cette pérégrination était des plus dangereuses pour Rodolphe.
— *Aujourd'hui, se disait-il, les rues sont pavées de créanciers.*
*Pourtant il ne prit point les boulevards extérieurs comme il en avait envie. Une espérance fantastique l'encouragea, au contraire, à suivre l'itinéraire dangereux du centre parisien.*⁸²²

Pero tienen un barrio favorito: el Barrio Latino (MAPA 9, nº 14):

*Voici, en quelques mots, l'origine de cette fête qui causait une si grande stupéfaction dans le monde bohémien qui vit au delà des ponts.*⁸²³

Es decir, en la orilla izquierda, para unos lectores que se lo imaginan desde la orilla derecha. Normalmente se mueven deprisa:

— *Je ne partage pas les opinions des disciples du messie, se dit Rodolphe... mais je partagerai volontiers leur nourriture. Et avec une vélocité d'oiseau il dévora la distance qui le séparait de la barrière.*⁸²⁴

La gente modesta colmaba todavía todos los barrios de la ciudad. Concretamente encontramos casi todos sus domicilios en la orilla izquierda, especialmente en torno al barrio Latino, y en la orilla derecha, más al Norte y al Este del

⁸¹⁹ A. II.

⁸²⁰ HARVEY 2, p. 148.

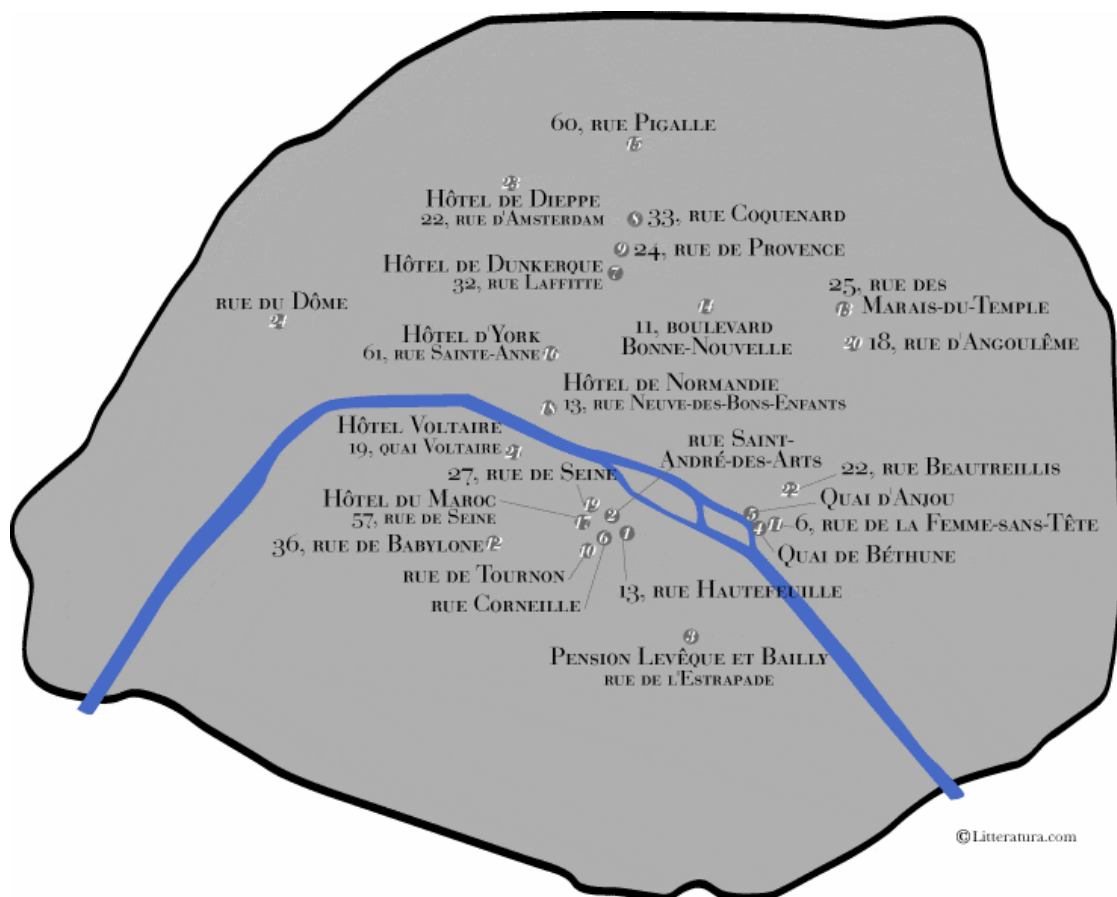
⁸²¹ *De midi à quatre heures, Rodolphe mit tour à tour le cap sur toutes les maisons de connaissance ; il parcourut les quarante-huit quartiers et fit environ huit lieues, mais sans aucun succès.* (p. 136)

⁸²² MURGER 2, p. 135.

⁸²³ *Ibid.*, p. 75.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 137.

barrio elegante. En éste se sitúan los domicilios acomodados que aparecen en las *Scènes*, los que en el **MAPA 5** aparecen en azul: es exactamente el barrio del *demi-monde* de *La Traviata*⁸²⁵. Esta coincidencia se confirma en el **MAPA 9**, cuando observamos la ubicación de los domicilios correspondientes al ascenso social de Murger y al de Musette. Y si comparamos los domicilios que aparecen en las *Scènes* con los de Baudelaire⁸²⁶ encontramos que coinciden en desperdigarse por todo París.



Hay que recordar que la segregación social en la época es sobre todo vertical, y que en un mismo barrio coinciden todas las clases sociales. Rubén Darío sintetiza todas estas fronteras tan próximas:

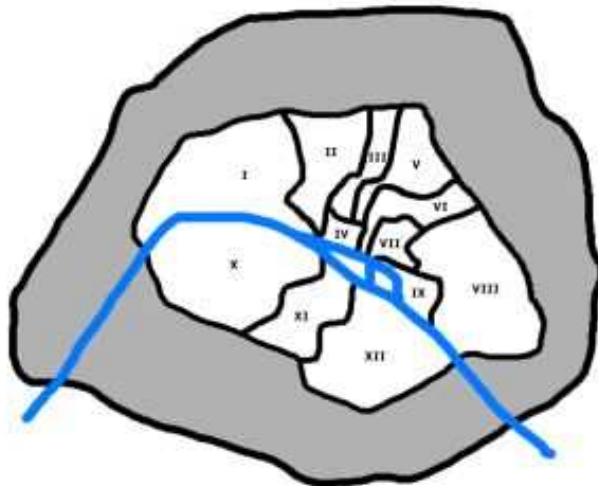
*No lejos de los amores magníficos y de los festines espléndidos, va el amor triste, la miseria semidorada, o casi mendicante, la solicitud armada, la caricia que concluye en robo, la cita que puede acabar en un momento tragico, en el barrio peligroso o en la callejuela sospechosa.*⁸²⁷

En pleno encumbramiento de Mimi como cortesana, Rodolphe, en precaria situación, es vecino suyo. Ambos viven en el Barrio Latino:

⁸²⁵ Distrito II y parte de los distritos IX y X.

⁸²⁶ BRIEND.

⁸²⁷ DARÍO, p. 152.



*Quoique séparé d'elle, des raisons particulières m'ont obligé à rester dans ce quartier ; mais, bien que voisins, nous sommes aussi éloignés que si nous restions elle à un pôle et moi à l'autre. D'ailleurs, à l'heure qu'il est, mon ancienne maîtresse est au coin de son feu et prend des leçons de grammaire française avec M. le vicomte Paul (...).*⁸²⁸

No obstante son frecuentes las alusiones, a menudo irónicas, a lugares más ricos y más modestos. Moralmente los bohemios carecen de barrio. No son de ninguno de los 12 *arrondissements* en que entonces estaba organizado París⁸²⁹:

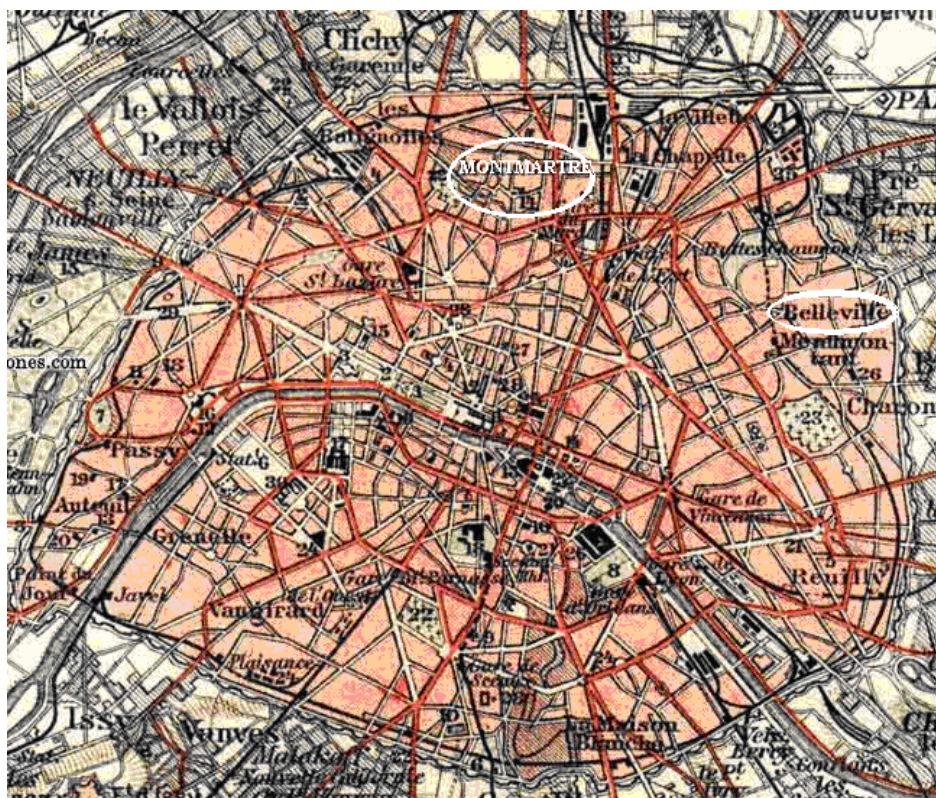
*Nous avons raconté comment le peintre Marcel avait connu Mademoiselle Musette. Unis un matin par le ministère du caprice, qui est le maire du 13^e arrondissement, ils avaient cru, ainsi que la chose arrive souvent, s'épouser sous le régime de la séparation de cœur.*⁸³⁰

La barrios de la periferia. *Louise* es también una ópera de un único barrio, como *La Traviata*: en este caso **Montmartre**, que aparece destacado al Norte. El otro barrio señalado es Belleville, del que hablaremos luego.

⁸²⁸ MURGER 2, p. 327.

⁸²⁹ La división en 12 *arrondissements* data de 1795. En 1860 París, que venía desbordando los muros de los *Fermiers Généraux*, absorbió todo el espacio que quedaba dentro de las murallas de Thiers y aumentó el número de distridos a 20. Como lo de distrito 13 sonaba mal, porque se asociaba a amancebamiento, hubo protestas y no se dio este número a la zona que le correspondía, el actual distrito 16.

⁸³⁰ MURGER 2, p. 209.



A lo largo de la obra en ningún momento se dice que los personajes lo abandonen, aunque hemos de suponer que sus ocupaciones puedan llevarles abajo. Tal será, probablemente el caso del padre de Louise, pero se tiene el cuidado de no decirlo nunca. Todo lo que ocurre se reduce a este escenario: ni siquiera la huída de la pareja rompe sus límites.

En todo momento aparece como un barrio popular, y no hay un solo personaje que no tenga este carácter. Tal vez Julien y algunos de sus amigos bohemios, que hacen gala de su cultura entre parodias e ironías, tengan un origen acomodado, pero se han apartado del mundo burgués, al que fustigan con sus palabras y actitudes, y congenian con la gente modesta, como se ve en todas las escenas multitudinarias. Se han ‘naturalizado’ montmartrianos.

La colina de Montmartre había quedado incorporada a París desde 1860, formando el Distrito XVIII, y ya desde 1867 se idea la calle Caulaincourt, que la rodea, aun a costa de tender un puente sobre el cementerio de Montmartre⁸³¹. La ciudad avanzó físicamente, alargó sus calles y tendió nuevas vías hasta ocupar y racionalizar todo el

⁸³¹ La operación dio lugar a largos pleitos con las familias propietarias de las sepulturas y es, para Sennett un ejemplo extremo de cómo el nuevo imperativo de movilidad violaba todos los aspectos de la vida urbana (SENNETT 1, p. 353).

espacio de los veinte distritos.



Maximilien Luce retrató la colina por aquellos años. La familia de Louise vivía en lo alto de un modesto bloque de casas como los que se ven arriba. Montmartre mantuvo mucho más su personalidad que los otros municipios anexionados⁸³². Lo refuerza el hecho de que es uno de esos barrios que, gracias a la topografía, se ven y reconocen desde fuera⁸³³.

Como vimos antes, la reforma de Haussmann no se detuvo con la caída del II Imperio y buena parte se seguía completando bajo la III República. Todavía en 1911 estaban haciéndose derribos al Norte de la colina, en la avenida Junot.

¿Dónde está el escenario único de *Il Tabarro*? ¿Donde para la barcaza de Michele? En el Sena, en una curva del río a la vista de París, pero no se dice si al Este o al Oeste:

Un angolo sulla Senna, dove è ancorato il barcone di Michele. La barca occupa quasi tutto il primo piano della scena ed è congiunta al molo con una passerella. La Senna si va perdendo lontana. Nel fondo il profilo della vecchia Parigi e principalmente la mole maestosa di Notre-Dame staccano sul cielo di un rosso meraviglioso. Sempre nel fondo, a destra, sono i caseggiati che fiancheggiano il lungo-Senna e in primo piano alti platani lussureggianti (...).

Es de suponer que el cielo rojo sobre París indica que por allí se está poniendo el sol: París se ve al Oeste. Hay un dato que lo confirma en *La Houppelande*: cuando suenan las campanadas Georgette reconoce las de cada iglesia:

⁸³² HAZAN, p. 246.

⁸³³ LYNCH, p. 66.

GEORGETTE. (*l'heure tinte aux paroises voisines*)
Notre Dame... Saint Séverin... Saint Louis en Île... Saint Gervais...

Como se puede apreciar en el mapa correspondiente a esta ópera, esas iglesias cercanas (*voisines*) están todas hacia el Este (**MAPA 13, n°s 4, 3, 5, y 6 respectivamente**). París ofrece desde el Este la silueta de su parte vieja, con la mole de Notre Dame vista desde atrás; si fuera desde el Oeste aparecerían los grandes conjuntos arquitectónicos de Los Inválidos, el Louvre y demás, por no hablar de la Torre *Eiffel*. En una ópera de decidida contemporaneidad, por el tema y la ambientación, no habría habido más remedio que incluirla.

La barcaza podría estar amarrada a la orilla izquierda, para que al fondo a la derecha se pudieran ver las alineaciones de casas que miraban al río, seguramente las del *Quai de la Rapée*. Pero el primer recodo que hace el río está un poco lejos, a más de cuatro kilómetros, en Ivry sur Seine⁸³⁴ (**n° 8 del mismo MAPA**), que mantiene una larga ribera portuaria a continuación de la confluencia con el Marne. En la orilla de enfrente (derecha) está Charenton, que también entonces tenía una zona portuaria, hoy ocupada por una autopista. También se puede imaginar que la barcaza amarrara allí, puesto que el río se curva. Es impensable que fuera más lejos, porque ya no tendría sentido hablar de las “*paroises voisines*”. De hecho, lo más probable es que el supuesto recodo sea más imaginado que real, y que se tenga en la mente una ubicación más cercana al centro. Con esas reservas, nos atenemos a la indicación del recodo en el mapa correspondiente para ubicar la barcaza.

El decorado que pintó Galileo Chini, pintor modernista amigo y colaborador de Puccini, para el estreno neoyorkino, confirma estas deducciones. Tal vez resultara demasiado grato a la vista para lo que iba a ocurrir en él, pero ofrecía un contraste dramático entre la consabida belleza de la ciudad y la sordidez de algunos medios⁸³⁵.

⁸³⁴ El municipio de Ivry sufrió la anexión a París de casi un tercio de su superficie en 1860, y constituía un suburbio a las puertas de la capital. La ambientación de la obra, con su tráfico fluvial de mercancías, el taller de confección, las tabernas y el tipo de gente, todos del proletariado urbano, que pulula cerca de la gabarra, encajan en esta ubicación.

⁸³⁵ *La ciudad como decorado bello y tenebroso. Las peripecias de estos estibadores que “pasan unos días en París” como la etapa, lóbrega y excitante, de un itinerario melancólico, se explican solo en el momento de su estancia en la ciudad* (AMO, p. 31).



Una vista así no existe en la realidad. Se trata de una recreación imaginada que incluye una cúpula barroca en la orilla derecha de las que están en la izquierda. Además, aguas arriba de *Notre-Dame*, el río sigue un curso rectilíneo que se prolonga un buen trecho sin meandros. Todo esto está en la línea de una escenografía colorista, como las de los rusos, que dejaba atrás el historicismo más o menos aséptico que predominó en el siglo anterior por una reconstrucción subjetiva de la realidad. Hay que decir también que la ópera, siempre necesitada de escenarios amplios y despejados, siguió recurriendo al *trompe l'oeil*, al ilusionismo pictórico cuando el teatro optaba decididamente por la tridimensionalidad de escenografías plásticas⁸³⁶. Una pintura más cercana a la realidad la encontramos en Jongkind (es muy anterior, de 1846, el año que se instaló en París, y acaso inspiró la de Chini: una puesta de sol en que el escorzo de la catedral es casi idéntico):

⁸³⁶ RICCI, p. 18.

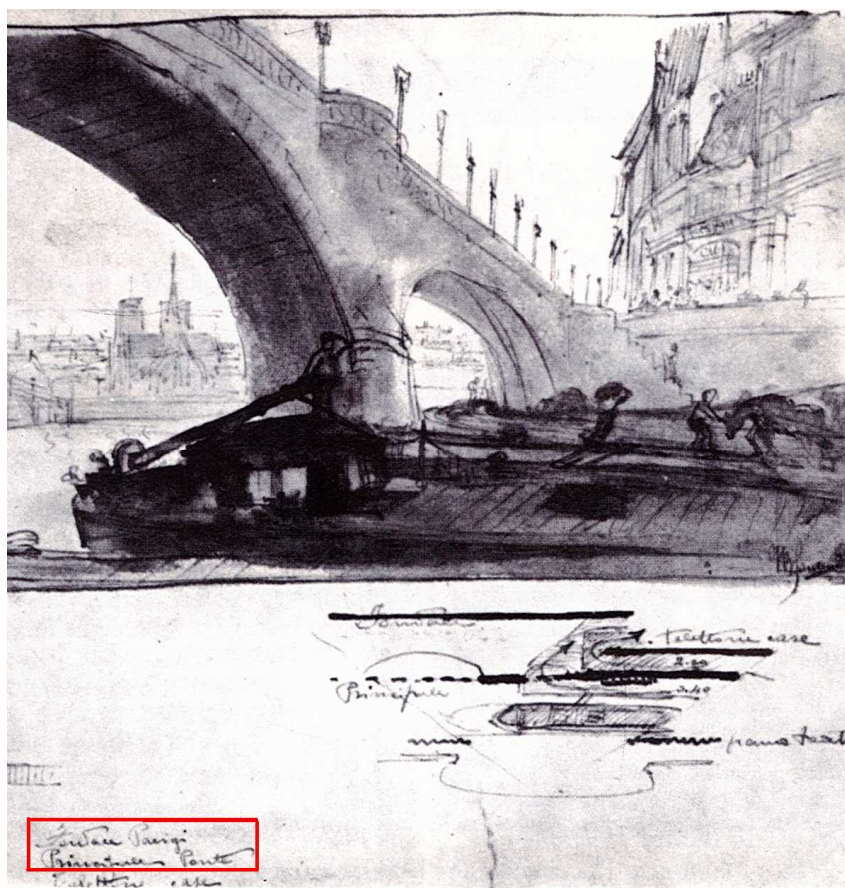


La posición del puente, en el telón de Chini, indica que la barcaza está amarrada a la orilla derecha. Pero veamos un boceto posterior para la *Scala*⁸³⁷, con indicaciones escritas por el propio Puccini, porque las diferencias son reveladoras: un puente (que no se precisa en lo escrito abajo⁸³⁸), protagoniza el decorado, y bajo sus

⁸³⁷ RICCI.

⁸³⁸ Podría tratarse del *Pont National* (1852-3), el de Tolbiac (1879-82), el de Bercy o incluso el de Austerlitz (1854), citando por orden los que habían entonces según se avanzaba por el Sena hacia París. No parece ninguno en particular y por su aspecto podría ser cualquiera de ellos salvo el de Bercy.

arcos se aprecia la silueta del viejo París con *Notre-Dame*.



El boceto hace hincapié en la frontera vertical, al poner de relieve cómo la gabarra y el muelle quedan por debajo del puente y del nivel de las calles. El submundo donde se desarrolla *Il Tabarro* se hunde fuera de la vista de los habitantes de París, a los pies de altos muros de contención. La barcaza queda junto a la ciudad, amarrada a la orilla izquierda en uno de los puertos todavía activos que hay a las afueras: el *Port Saint-Bernard* o el de Tolbiac.

Es muy notable que este espacio para el crimen pasional es totalmente equivalente, como comprobaremos más adelante, al del asesinato de *Le Roi s'amuse*: junto al Sena, aguas arriba de París, en su tramo Este, hacia las afueras y por la noche. En *Il Tabarro* la gabarra está más lejos, lo justo para que el sitio sea similar, porque las afueras se han desplazado: París ha crecido, pero manteniendo siempre su forma, la de la isla originaria⁸³⁹.

Hay otro barrio que pertenece al espacio dramático de *Il Tabarro*: **Belleville** (MAPA 13, nº 7), otra población anexionada en 1860, de donde procede la pareja de amantes. Como Montmartre, es una colina que se encarama sobre la ciudad

⁸³⁹ MONGIN, p. 46.

(Belleville parece ser una corrupción de *belle vue*) y es también un suburbio popular. Entre 1853 y 1870 su población aumentó más del doble y la burguesía lo consideraba un lugar peligroso y sentía la amenaza de que desde allí se derramaran las masas obreras sobre la ciudad:

*La burguesía describía habitualmente a los trabajadores que vivían en las “fronteras” de Belleville como salvajes. Los críticos de Haussmann en ocasiones le acusaron de provocar ese resultado con su política de segregación social.*⁸⁴⁰

Era de esos sitios donde no entraba la policía, donde la edificación de viviendas baratas había concentrado una población sin mezcla con los burgueses. Allí se había celebrado la primera fiesta comunista en 1840, Gambetta ganó las elecciones de 1869 y en la época de la Comuna estuvo el principal centro de la agitación obrera y bastión de la resistencia a la represión de Cavaignac, que fue apoderándose de París, significativamente, desde el Oeste. Belleville mantiene su personalidad y lo subrayan con orgullo:

GIORGETTA. (...) Là c'è una casa, là ci sonno amici, festosi incontri, piene confidenze...

*LUIGI. Ci si conosce tutti! S'è tutti una famiglia!*⁸⁴¹

En la obra de teatro Louis llega más lejos:

*Sûr, on a ses relations; c'est comme une grande famille, on est comme qui dirait une aristocratie!*⁸⁴²

La identificación con el barrio y su gente es entusiasta: una familia. Es una identificación localista y de clase, como la que se dio en Montmartre, de manera que el barrio se convierte en un espacio de protección⁸⁴³. Incluso hablan de una aristocracia, de acuerdo con la elevada opinión que de sí mismos tenían los obreros parisinos⁸⁴⁴. Giorgetta precisa incluso su calle: la *rue des Annelets*, que todavía existe con ese nombre (**MAPA 14**). La topografía refuerza la singularidad de Belleville, un barrio que se deja mirar desde fuera, aunque no tanto como Montmartre, por el mar de edificios que estorban la vista. Los dos amantes echan de menos el arraigo del que carecen ahora, con su errante vida fluvial.

⁸⁴⁰ HARVEY 2, p.349.

⁸⁴¹ Esc. 4ª.

⁸⁴² Esc. 4ª.

⁸⁴³ BAILLY, p. 107.

⁸⁴⁴ HARVEY 2, pp. 198, 291, 304 y 307. También Sansot insiste en el orgullo de sus habitantes, en la existencia de una ley propia, en el temor que inspiraba a la gente de orden y en su robusta personalidad frente a la amorfa *banlieue* que creció después (SANSOT, p. 283).

Nodos.

París no tiene un solo centro⁸⁴⁵ y varios nodos se perfilan:

-El más importante parece el *Palais-Royal*, (MAPA 1, nº 13), la mayor concentración de cafés, con sus elegantes tiendas bajo los soportales y su teatro. Allí acude varias veces Armand Duval en sus apresuradas caminatas. Es el lugar donde uno se encuentra con todo el mundo, como corroborará la obra siguiente⁸⁴⁶. En las novelas de Balzac se detecta allí también un ambiente de prostitución y de sórdido periodismo mercantilista.



En las *Scènes* de Murger leemos:

(...) allons au carrefour de la Providence.

*Rodolphe appelait ainsi le point le plus central de Paris, c'est-à-dire le Palais-Royal. Un endroit où il est presque impossible de rester dix minutes sans rencontrer dix personnes de connaissance, des créanciers surtout.*⁸⁴⁷

-El **Bulevar** (MAPA 1, nº 9) por excelencia es el de los Italianos, que se sigue en el de Montmartre. Antes se han visto algunos de los establecimientos y teatros allí concentrados, ineludibles en las costumbres de un *demi-mondain*. En la ilustración siguiente Lami, una vez más, retrata su brillante vida nocturna:

⁸⁴⁵ AUGÉ 1, p. 75.

⁸⁴⁶ MURGER 2, cap. VIII.

⁸⁴⁷ p. 115.



-Los Campos Elíseos (MAPA 2, nº 2) son también una senda, pero cuyo segmento inicial es el espacio de elección para el paseo de los elegantes. Se salía a partir del mediodía. Los Campos Elíseos, con su arbolado y su larguísima alineación, presentan la misma perspectiva espectacular de los jardines de Versalles trasladada a París; semejante escenario reproducido a la puerta de casa, desplegado hacia el Oeste desde las Tullerías, adosado una vez más al mismo sector de la ciudad; al alcance de la burguesía ostentosa que acude allí a caballo y con sus elegantes coches⁸⁴⁸, que se exhibe, se encuentra y se entretiene en una emulación cotidiana de la antigua Corte, una emulación que tiene mucho de suplantación. También paseó por allí la Duplessis⁸⁴⁹ y, por supuesto, Marguerite Gautier⁸⁵⁰. Y en la adaptación teatral de las *Scènes* se cuenta:

*Musette est fiancée à un lord de première classe... je l'ai rencontrée l'autre jour aux Champs-Élysées, dans un équipage superbe, à côté de son Anglais.*⁸⁵¹

El paseo se organizaba dejando un lado para los caballos y tráfico rodado y el opuesto para los peatones⁸⁵². El tramo más concurrido era entre el *Rond-Point* y la

⁸⁴⁸ Los peatones de clase popular, que los había por todas partes, no cuentan. Eran 'invisibles', sobre todo si no iban bien vestidos. A pesar de eso, en las *Scènes de la vie de bohème* Musette, que procede de abajo, ve a su antiguo amante, el bohemio Marcel:

— *Monsieur le vicomte, répliqua Musette, un jour que je me promenais en voiture aux Champs-Élysées avec lord, j'ai rencontré Marcel et son ami Rodolphe qui étaient à pied, très-mal mis tous deux, crottés comme des chiens de berger, et fumant leur pipe.* (p. 292)

⁸⁴⁹ "dans sa voiture armoriée, au grand galop de ses chevaux anglais", según cuenta Janin (JANIN, p. 334).

⁸⁵⁰ "dans un petit coupé bleu attelé de deux magnifiques chevaux bais", según Dumas 1, p. 34).

⁸⁵¹ A. IV. Esc. 1ª



*Place de la Concorde*⁸⁵³, y se podía tardar una hora en recorrerlo⁸⁵⁴. Más allá de la Estrella estaba la correspondiente *barrière* y todavía no se había prolongado la avenida hasta el *Bois de Boulogne*, aunque ya se hablaba de ello. La segregación social no era posible allí: Harvey habla de confusión en este lugar y en otros como los jardines de Las Tullerías o los mismos bulevares⁸⁵⁵. Había coches para todos los gustos y se apreciaban también las diferencias sociales, como se ve en esta enumeración socarrona de Flaubert:

*Et la berline se lança vers les Champs-Élysées au milieu des autres voitures, calèches, briskas, wurts, tandems, tilburys, dog-carts, tapissières à rideaux de cuir où chantaient des ouvriers en goguete, demi-fortune qui dirigeaient avec prudence des pères de famille eux-mêmes. Dans des victoires bourrées du monde, quelque garçon, assis sur les pieds des autres, laissait pendre ses deux jambes. De grands coupés à siège de drap promenaient des douanières qui sommellaient: ou bien un stepper magnifique passait, emportant une chaise, simple et coquette comme l'habit noir d'un dandy.*⁸⁵⁶

El paseo terminaba a la puesta del sol⁸⁵⁷. También el parque del Luxemburgo (MAPA 6, nº 11) puede funcionar como nodo, pero los protagonistas de Murger simplemente lo suelen atravesar:

⁸⁵² *Il passa l'arc de triomphe de l'Étoile et s'engagea dans la grande avenue, du côté opposé aux cavaliers. Il les regardait, trotant ou galopant, hommes et femmes, les riches du monde, et c'est à peine s'il les évitait maintenant.* (MAUPASSANT 1, p. 165).

⁸⁵³ *Les voitures devenaient plus nombreuses, et, se ralentissant à partir du Rond-Point, elles occupaient toute la voie.* (FLAUBERT, p. 28)

⁸⁵⁴ GAILLARD, p. 15.

⁸⁵⁵ HARVEY 2, p. 282.

⁸⁵⁶ FLAUBERT, p. 244.

⁸⁵⁷ *Mais le soleil se couchait, et le vent froid soulevait des tourbillons de poussière. Les cochers baissaient le menton dans leur cravates, les roues de mettaient à tourner plus vite, le macadam ginçait ;*

*Un jour, un dimanche, en traversant le Luxembourg, Rodolphe rencontre Mimi, en grande toilette. Elle allait au bal.*⁸⁵⁸

-Un único nodo, de carácter más popular, nos aparece en la orilla izquierda, el *carrefour de Buci* (MAPA 6, nº 4) elegido por Puccini para su A. II, animado cruce de calles en el Barrio Latino : allí estuvo el *Deux Magots* y muy cerca el *Café Procope* y el *Restaurant d'Agneau*. Es precisamente el nodo elegido para la novela de Claude Mauriac *La marquise sortit à cinq heures* (1961). Pierre Sansot dedica unas interesantes páginas a la significación del *carrefour* en la poética de la ciudad: la libertad de elección, la agitación que la diferencia de la plaza del pueblo, la circulación tumultuosa, la disección del tejido urbano y habilidades tan urbanas como la rapidez de reflejos, comprensión de la situación, urgencia de la reanudación, etc⁸⁵⁹. Capi Corrales, que es matemática, aprecia en las encrucijadas una inestabilidad semejante a la de los límites (nuestros ‘espacios fronterizos’), aunque se diferencian de éstos en que “están señaladas por el paso de cientos de personas desconocidas” que se entretejen haciendo sentir la existencia de opciones⁸⁶⁰.

Caminos o sendas.

A partir de las andanzas que Murger cuenta de los bohemios y de los episódicos calificativos que se aplican a las calles nombradas, la ciudad da la sensación de un inmenso laberinto, fruto de un urbanismo pulsional y caótico. En su novela se dan incidentalmente muy pocas indicaciones sobre los itinerarios de los protagonistas, normalmente en busca de dinero. Aparecen la calle Oeste, el Bulevar, los Campos Elíseos... Todavía no se han emprendido las reformas de Haussmann y cuando se trata de ir de un extremo a otro es más rápido moverse por los bulevares exteriores (MAPA 5, nº 10). Varias veces atraviesan los jardines del Luxemburgo. Lo encontramos igual en Dumas. Los únicos caminos representativos que aparecen son **Los Campos Elíseos y el Bulevar**, dos caminos que simultáneamente son dos verdaderos nodos, como vimos antes.

et tous les équipages descendaient au grand trot la longue avenue, en se frôlant, se dépassant, s'écartant les uns des autres, puis, sur la place de la Concorde, se dispersaient. (FLAUBERT, p. 28)

⁸⁵⁸ MURGER 2, p. 352.

⁸⁵⁹ SANSOT, p. 188.

⁸⁶⁰ CORRALES, p. 11.

Ciudad circunscrita y de múltiples itinerarios⁸⁶¹, sus comunicaciones internas venían siendo uno de los principales problemas que justificaron las inmensas obras diseñadas por Haussmann. Especialmente difícil se hacía el acceso de una estación de ferrocarril a otra por las angosturas del viejo trazado medieval. Todavía en 1885 encontramos en *Bel-Ami* el tópico de la lentitud y el mal funcionamiento de los transportes públicos:

*(...) on discutait le grand projet du chemin de fer métropolitain. Le sujet ne fut épuisé qu'à la fin du désert, chacun ayant une quantité de choses à dire sur la lenteur des communications dans Paris, les inconvénients des tramways, les ennuis des omnibus et la grossièreté des cochers de fiacre.*⁸⁶²

Son significativas las referencias a las formas de desplazarse de los personajes según su nivel social: a pie, en ómnibus o en coche. En la adaptación teatral, los amigos que ha invitado Musette a su lujoso piso vendrán a pie:

*Ça une soirée? Il n'y a pas seulement un mylord à la porte. Les invités arrivent à pied et s'en vont sur la tête.*⁸⁶³

En cambio, más adelante, cuando Rodolphe dispone del dinero que le pasa su tío Durandin, su nivel de vida y el de sus amigos sube:

COLLINE

Tiens! Schaunard déguisé en homme bien mis!

SCHAUNARD

*Madame Rouvres m'a prié de tenir le piano, et par amitié pour Rodolphe...(.)
Je suis venu en omnibus.*⁸⁶⁴

Para ellos ir en omnibus, como los que retrata Boldini en 1880 en la plaza de *Pigalle*, es propio de personas distinguidas:

*J'ai ce soir, à cinq heures, rendez-vous avec une femme du monde, une personne distinguée, qui ne sort qu'en omnibus.*⁸⁶⁵

⁸⁶¹ MONGIN, p. 56.

⁸⁶² MAUPASSANT 1, p. 35.

⁸⁶³ A. III, Esc. 1ª.

⁸⁶⁴ A. IV, Esc. 1ª.

⁸⁶⁵ MURGER 2, p. 113.



Y es que, además de la comodidad y la ostentación, otro motivo hacía deseable todavía no ir andando : el lodo de las calles . En el siguiente fragmento Rodolphe proyecta imitar con su nueva amante el dúo nocturno de Romeo y Julieta, y el lodo sale a relucir :

*Non, ce n'est pas le jour, ce n'est pas l'alouette... c'est-à-dire non, il n'est pas encore onze heures, il y a de la boue dans la rue, ne t'en va pas, nous sommes si bien ici.*⁸⁶⁶

Los altibajos de la posición social de Musette, de corazón indomable, se reflejan en la tela del vestido, en la altura del alojamiento y en el medio de transporte:

*Mais si ses fantaisies étaient vives et spontanées, elles n'étaient jamais assez durables pour arriver à la hauteur d'une passion. Et la mobilité excessive de ses caprices, le peu de soin qu'elle apportait à regarder la bourse et les bottes de ceux qui lui en voulaient conter, apportaient une grande mobilité dans son existence, qui était une perpétuelle alternative de coupés bleus et d'omnibus, d'entre-sol et de cinquième étage, de robes de soie et de robes d'indienne.*⁸⁶⁷

Aquí se ve en cambio que el omnibus representa un descenso para Musette, que otras veces se desplazaba en coche:

Un soir, en traversant le boulevard, Marcel aperçut à quelques pas de lui une jeune dame qui, en descendant de voiture, laissait voir un bout de bas blanc

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 337.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 85-6.

*d'une correction toute particulière ; le cocher lui-même dévorait des yeux ce charmant pourboire.*⁸⁶⁸

En coche y por el bulevar, como corresponde a los elegantes, especialmente las señoras.



En *La Rondine* no hay otro desplazamiento dentro de París que a *Bullier*. Como hemos visto, en un primer momento Magda pedía su *carrozza*, signo externo de su posición social, aunque se arrepiente, puesto que prefiere salir disfrazada de *grisette* sin que nadie se entere. El desplazamiento es muy largo y, dada la hora, pudo tomar un omnibus o incluso un *fiacre*⁸⁶⁹, como se ve en las novelas de la época, que la dejara cerca del baile.

Hemos visto en *Zazà* que Milio sale de viaje a Lyon⁸⁷⁰ y su esposa lo acompaña a la estación, lógicamente la de Lyon (**MAPA 10, nº 5**), en las inmediaciones de la plaza de la Bastilla. La señora Dufresne va y viene a la estación cruzando buena parte de la ciudad, en menos de lo que dura el tercer Acto : van en coche y sabemos que, ya entonces, estaban practicables los nuevos bulevares que lo hacían posible. Estos bulevares de salida del centro, la estación de ferrocarril, el ferrocarril mismo que tan frecuentemente usa su marido, son instalaciones para la circulación acelerada de personas y bienes, como el medio de transporte mismo⁸⁷¹.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 216.

⁸⁶⁹ *Fiacre*, nuestro simón, que hacía el oficio que ahora los taxis.

⁸⁷⁰ A. III.

⁸⁷¹ AUGÉ, p. 41.

Los desplazamientos no se ven en la ópera; tienen lugar fuera de escena. Vemos a los personajes llegar y marcharse. En *La Traviata* ningún cuadro ocurre en la calle; todo son espacios privados. Pero la novela nos permite saber más: en una ocasión, en la novela, como una niñería, Armand y Marguerite salen a pasear a pie de noche por los Campos Elíseos⁸⁷². En todo caso los hombres, siempre más libres, salían más a pie. Armand estaba en la calle estaba, en la *place de la Bourse*, cuando vio por primera vez a Marguerite que descendía de un coche, como hemos visto. A lo largo de la novela nos da cuenta de sus apresuradas caminatas entre la *rue de Provence* y la de Antin, con visitas a todos los teatros y algunos cafés:

*Je demeurais à cette époque rue de Provence: je suivis la rue du Mont-Blanc, je traversai le boulevard, pris la rue Louis-le-Grand, la rue de Port-Mahon, et la rue d'Antin. Je regardai aux fenêtres de Marguerite (...). Je regardai ma montre. J'avais cru venir tout doucement, je n'avais mis que cinq minutes pour venir de la rue de Provence chez Marguerite .*⁸⁷³ (MAPA 1 en azul)

Se trata de una ruta circunstancial, como la que empleara para llegar a la calle Richelieu cuando va a ver la lista de Correos, donde espera haber recibido varias cartas. Está también cerca, al lado del Louvre⁸⁷⁴ (MAPA 1, n°12). Acude también a pie a los Campos Elíseos, que son algo más que una calle, siempre con el deseo de avistar el coche de Marguerite. A fuer de andarín, Armand llega a caminar de noche y bajo la lluvia desde Bougival a París (más de 20 km)⁸⁷⁵. Pero Armand no es un *flâneur*, va y viene apresuradamente. No hay lugar a la contemplación. Contemporáneo de lo que Karlheinz Stierle define como “la época clásica del discurso urbano”, Armand se manifiesta ajeno a la densidad semiótica de la ciudad⁸⁷⁶.

El Sena es el gran camino de *Il Tabarro*. Las demás historias lo marginan como tal o lo reducen a frontera. Michele y su mujer, y ocasionalmente sus empleados, viven errantes, desplazándose sobre este canal. Sus negras aguas parecen teñir el sonido de la orquesta desde el preludio de la ópera. Se habla de ir a Ruán dentro de unos días⁸⁷⁷ (para lo que tendrán que cruzar París), de otros cielos y otras lunas⁸⁷⁸, y en el drama, de los canales del Norte⁸⁷⁹...

⁸⁷² DUMAS 1, p. 194.

⁸⁷³ *Ibid.*, pp. 134-5.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, pp. 252 y ss.

⁸⁷⁶ LYON-CAEN.

⁸⁷⁷ Esc. 6ª.

⁸⁷⁸ Esc. 8ª.

⁸⁷⁹ Esc. 11ª.

Salvo Michele y Giorgetta, que no salen de la barcaza, los personajes de *Il Tabarro* van y vienen andando, se supone que cerca. La única que ha ido lejos ha sido la Frugola, que vuelve de recorrer París con su saco, y suponemos que también andando. Pero, además de las sirenas del tráfico fluvial, se oye que en las calles hay automóviles⁸⁸⁰. En el texto de Gold aparecen incluso referencias verbales⁸⁸¹, y también en la opera⁸⁸². En todo caso es una mera referencia realista del paisaje sonoro.

Cuando Giorgetta hace el elogio de Belleville cuenta cómo bajaba a la ciudad a trabajar y por la tarde volvía “*in comitiva*”, suponemos que subiendo a pie la cuesta de la **rue Belleville** (MAPA 14), en un movimiento pendular que anticipaba el gigantesco de la *banlieue*. Como expresa Sennett, durante el día la sangre humana fluye hacia el corazón y a la noche el centro se vacía, cuando los trabajadores vuelven a sus casas⁸⁸³. Pero las excursiones al *Bois de Boulogne*⁸⁸⁴ se hacían en transporte público. El drama de Gold es más explícito: “(...) *le dimanche et ses bonnes balades, le train de ceinture qui vous conduit au Point du Jour ou au Bois de Boulogne!*”⁸⁸⁵ (MAPA 13, n°s 2 y 1)

El train de ceinture era una línea circular de ferrocarril en torno a París, que discurría por el interior del recinto fortificado para enlazar las líneas radiales que salían de distintas estaciones. Se construyó durante el II Imperio, a la vez que algunas grandes avenidas que enlazaban unas estaciones con otras. En principio se destinó al transporte de mercancías pero, desde 1862 empezó también a servir al transporte de viajeros, culminando el proceso de conquista de sus alrededores por la ciudad. La construcción del Metro provocó su decadencia en las primeras décadas del siglo XX. Las excursiones en tren a los alrededores de París eran ya populares antes de la construcción de esta línea, como vimos a propósito de *La Bohème*.

⁸⁸⁰ Esc. 1ª: (*Sulla Senna, di tratto in tratto, la sirena d'un rimorchiatore lancia il suo grido lugubre.*

Qualche cornetta d'automobile lontano)

⁸⁸¹ LA FURETTE: *Et vos automobiles, c'est jamais que de la ferraille et du pétrole!* (Esc. 4ª).

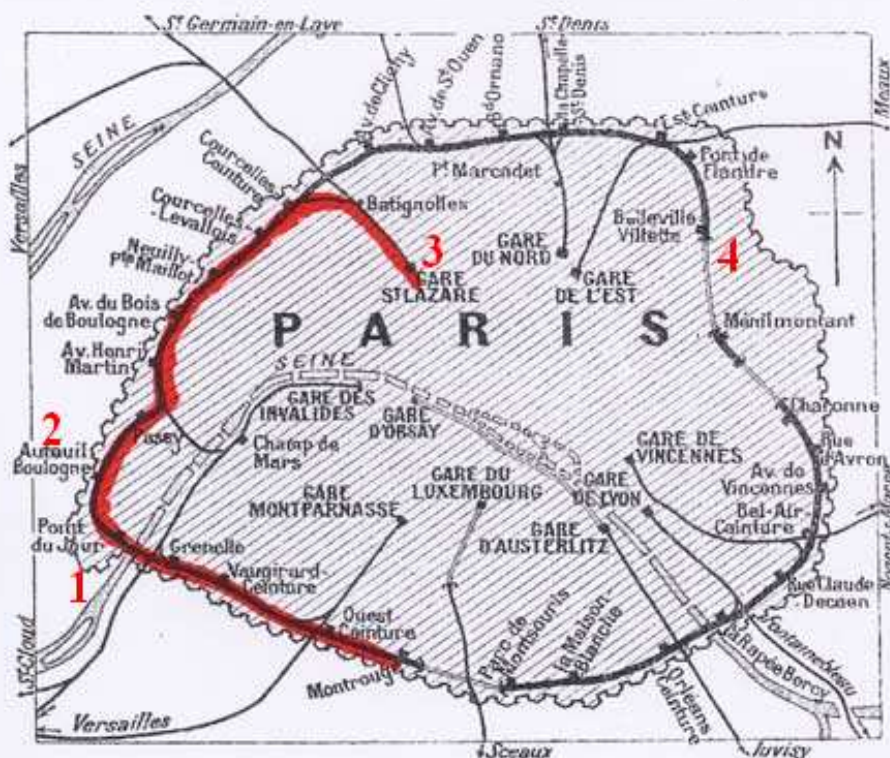
⁸⁸² *vetture che s'incrociano* (Esc. 4ª).

⁸⁸³ SENNETT 1, pp. 359-60.

⁸⁸⁴ (*piccole gite in due
al Bosco di Boulogne!* (*Ibid.*))

⁸⁸⁵ Esc. 4ª.

CHEMIN DE FER DE CEINTURE



Guide Hachette de Paris années 1920

En el mapa se puede ver en rojo la línea que llevaba a los dos lugares que se mencionan, que partía de la estación de Saint Lazare (3): el *Bois de Boulogne* (2), que antes de que hubiera transporte público solo lo frecuentaba la gente más acomodada, y el *Point du Jour* (1), en Auteuil, que permitía acercarse a una bonita zona a orillas del río, tradicional escenario de esparcimiento de la gente popular. Como se ve Belleville, que sería su punto de partida, estaba también comunicado (4). En todo caso, hay que llamar la atención sobre que se trata de una senda periférica que lleva a lugares de diversión ‘fronterizos’, distintos de los que frecuentaba el *demi-monde de La Traviata*, por ejemplo.

Hitos.

Tal vez sea que desde finales del siglo XVIII la identidad de París está en los parisinos, en sus costumbres y no en sus monumentos o en la fisonomía de la ciudad, pero apenas si se puede rastrear esta categoría, los puntos de referencia visuales, en ninguno de los discursos que manejamos, ni siquiera en de la novela, que es el más

explícito y minucioso. Como en la *Comédie humaine*, no interesa la ciudad en su aspecto material, visual, sino en sus personajes, moral y costumbres. Es algo que venía desde el *Tableau de Paris* de Mercier (1781)⁸⁸⁶. A pesar de su prolijidad, aún son más parcas en hitos las *Scènes* que *La Dame aux camélias*. El único paisaje parisino descrito en las *Scènes* se reduce a esto :

*La soirée était belle, et le soleil couchant déployait ses mélancoliques féeries sur les collines de Montmartre. Jacques resta pensif à sa croisée, écoutant le chœur ailé des harmonies printanières qui chantaient dans le calme du soir, et cela augmenta sa tristesse.*⁸⁸⁷

No se encuentra en esta obra otro hito visual que **el reloj del Instituto (MAPA 7, nº 4)**. Se trata de lo que Lynch llama un hito local⁸⁸⁸ (no como *Notre-Dame*), solo visible en una zona restringida:

— *Voilà le moment venu, pensait le rédacteur de l'écharpe d'Iris en traversant le pont ; et arrivé au bout, devant l'horloge de l'institut, Rodolphe s'arrêta court, montra le cadran avec un geste désespéré et s'écria :*
— *Sacrebleu ! Cinq heures moins le quart ! Je suis perdu ?*⁸⁸⁹

Y tan sólo **los caballos de Marly**⁸⁹⁰, en la Plaza de la Concordia, y el **Rond-Point**⁸⁹¹ (**MAPA 2, nº 2 y nº 1**) se mencionan en *La Dame aux camélias* para acotar el paseo habitual por los Campos Elíseos.

⁸⁸⁶ MERCIER, p. III.

⁸⁸⁷ Cap. XVIII.

⁸⁸⁸ LYNCH, p. 78.

⁸⁸⁹ P. 116.

⁸⁹⁰ Fueron llevados a París en 1794, procedentes del castillo real del mismo nombre, otra apropiación significativa.

⁸⁹¹ DUMAS I, pp. 134 y 262.



ILUSTRACIÓN: los caballos de Marly en un decorado inspirado en Dufy de la película *Un americano en París*, de la que hablaremos hacia el final del trabajo A medio camino hacia el Arco de la Estrella, que no se menciona nunca en la novela de Dumas, está el *Rond-Point*, una rotonda. Tal era el tramo del paseo en coche.

Las óperas incluyen algún otro: **la cúpula de los Inválidos** desde la buhardilla de Marcel⁸⁹², en *La Bohème* de Leoncavallo (en realidad un personaje dice verla por la ventana), y en la de Puccini aparece la ***Barrière d'Enfer***, edificio y lugar fronterizo del que nos vamos a ocupar, un hito visual y monumental (diseñado por Ledoux) que aún se alza en la plaza Denfert-Rochereau. En *La Rondine* aparecen los **jardines de las Tullerías**, unas vistas que definen la acomodada posición de la protagonista y, por ende, de su generoso protector: jardín real, en el siglo XVIII se consideró pulmón de París, y se rodeó de una verja para proteger sus plantas. En *Il Tabarro* aparece la catedral de ***Notre-Dame***, cuya mole destaca en la parte vieja; es un hito visual distante, visible de cerca y de lejos desde muchos lugares de la ciudad, con una carga histórica tremenda. Como dice Lynch del Duomo de Florencia: “Resulta difícil concebir la ciudad sin que se presente a la mente la imagen de este gran

⁸⁹² A. III.

edificio.”⁸⁹³ Por eso Zeffirelli empieza su *Traviata* con la imagen de la catedral. Es la primera información de todas: que la acción tiene lugar en París, y esto vale para *La Traviata* de Zeffirelli como para la ópera *Il Tabarro*. *Notre-Dame* simboliza metonímicamente esta ciudad⁸⁹⁴. Ahora bien, en un segundo momento, la combinación de la distante catedral con los muelles del primer plano, y volvemos a *Il Tabarro*, produce un contraste muy significativo: lejos queda el París monumental y todas las imágenes asociadas a su mito; vamos a asistir ahora a algo de lo que no se suele mirar, esa otra cara hundida en la sombra que también existe y también es París. ¿O no lo es? Precisamente Lynch propone atender también a la interrelación, a veces contradictoria, entre un hito y un barrio, a la confusión y al efecto desordenador que puede provocar⁸⁹⁵.

*La ciudad-historia, la ciudad-memoria concentra y mezcla la gran historia y las historias individuales (...)*⁸⁹⁶

Pero llama mucho la atención que en *Louise*, que se sitúa en Montmartre, no se haga la menor mención a las grandes obras en curso a finales del siglo XIX (entre 1876 y 1912), cuando se ubica la acción: la Basílica del *Sacré-Coeur*. Con toda seguridad, para Charpentier se trata de una intrusión absolutamente ajena al espíritu irreductible de aquel enclave, donde habían tenido especial gravedad los sucesos de la Comuna. Desde luego, el aparatoso monumento no encajaba en su nostálgica recreación desde Roma. David Harvey dedica todo un capítulo a la larga polémica sobre la construcción y sentido del enorme monumento expiatorio de los ‘pecados de París’: la Revolución, la inmoralidad del II Imperio, los crímenes de la Comuna...⁸⁹⁷ Y cuando Guillaume Florent, el personaje de Zola, quiere atentar simbólicamente contra el Mal, elige la basílica como objetivo:

*On n’imagine pas un non-sens plus imbécile. Paris, notre grand Paris, couronné, dominé par ce temple bâti à la glorification de l’absurde. N’est-ce point innacceptable, après des siècles de science, ce soufflet au simple bon sens, cet insolent besoin de triomphe, sur la hauteur, en pleine lumière!*⁸⁹⁸

La ausencia del *Sacré-Coeur* es especialmente llamativa cuando, en el A. III, la acción se sitúa justamente “*au faîte de la butte Montmartre*”, donde se levanta la

⁸⁹³ LYNC, p. 77.

⁸⁹⁴ AUGÉ 2, p. 240.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁹⁶ AUGÉ 2, p. 240.

⁸⁹⁷ HARVEY 2, pp. 399-434.

⁸⁹⁸ ZOLA 5, p. 788.

casita con jardín y espléndida vista. Es decir, probablemente cerca y a la vista de las obras.

En la película de Abel Gance, que trataremos enseguida, el *Sacré Coeur* no se disimula: aparece desde el principio, desde los créditos. Varias veces se subraya la vecindad de aquella mole e incluso, haciendo de la necesidad virtud, el propio padre de Louise, cuyo tajo no conocemos en la ópera, trabaja en su construcción. Probablemente el año 1938, Frente Popular aparte, no podía hacerse ya otra cosa. La basílica se había incorporado, como la torre Eiffel, a la silueta de París y asimilado inapelablemente a la imagen de Montmartre, mil veces reproducida por los pintores.



La escasez de hitos con que nos enfrentamos es un síntoma de modernidad: ante los altares de piedra elevados a los dioses o los palacios de los soberanos, el individuo tenía antes la sensación justificada de que en su mayor parte le habían preexistido y le sobrevivirían, que no serían avasallados por las contingencias temporales⁸⁹⁹. En la ciudad moderna parece que eso ya no es necesario: un concepto más flexible del espacio se impone, que no respeta nada 'sagrado', y las transformaciones operadas entonces lo prueban.

⁸⁹⁹ AUGÉ 1, pp. 65-6.

Fronteras.

Como veíamos en el estudio del espacio escénico, los espacios fronterizos tienen una presencia muy relevante en estas óperas. La consideración del espacio dramático no hace más que confirmarlo para la dimensión horizontal.

Las fronteras que aparecen en *La Traviata* y sus fuentes son entre París y lo que ya no es París. Nunca entre el barrio donde residen y se desenvuelven los protagonistas y los demás barrios, porque, como hemos visto, es como si el resto de París no existiera en absoluto para sus personajes. Viven totalmente de espaldas a él. La historia contiene una tensión muy baudeleriana entre la fuerza centrípeta y la fuerza centrífuga de París⁹⁰⁰. Es la dialéctica desestabilizadora entre la llamada del horizonte, donde no se está seguro pero uno se libera de las normas, y la añoranza del nido, del lugar securizante. La fuerza centrípeta, aparentemente inexorable, estorba el triunfo del amor de los dos protagonistas: en París es imposible que Marguerite/Violetta abandone su vida disipada; y por si fuera poco viene el padre de Alfredo/Armand. Como en Victor Hugo:

*Paris trouble l'amour. Fuyons.
Perdons nous dans l'oubli suprême
Des feuillages et des rayons.*⁹⁰¹

La fuerza centrífuga es la de la huída, que atrae a Marguerite al *Bois de Boulogne* cada día, aunque sólo sea una hora. Ella podía permitírselo, porque tenía coche; las clases populares solían ir a solazarse entonces más cerca, a orillas del río. Marguerite necesitaba una doble curación: la de la salud y la del amor:

*Quand donc Marguerite aimera-t-elle quelqu'un et mènera-t-elle une existence plus tranquille?*⁹⁰²

Y esto no es posible en París. Al final del drama escuchamos a Armand estas palabras, que llegan demasiado tarde:

*Écoute, Marguerite, nous allons à l'instant même quitter cette maison. Nous ne reverrons jamais Paris (...). L'avenir est à nous.*⁹⁰³

Un vértigo de huida de aquel espacio alienante llama a los personajes para escapar del 'pecado de la ciudad' de Rilke, que ahoga la vida auténtica y la dignidad del

⁹⁰⁰ MONGIN, p. 56.

⁹⁰¹ De "Écrit en 1817", HUGO 1, p. 167.

⁹⁰² Lo dice su amiga Nichette (A. III, escena III).

⁹⁰³ A. V, escena VIII.

hombre, que lo degrada⁹⁰⁴. Nuestros protagonistas llegan a sentir el medio parisino como un espacio nefasto, opuesto a su amor, que trabaja para conducirlos fatalmente a la infelicidad y la tragedia⁹⁰⁵. Es el mismo planteamiento que en *La Rondine*, al fin y al cabo inspirada en *La Traviata*, y también el de *Fedora*.

“*Questo popoloso deserto che appellano Parigi*”⁹⁰⁶, dice Violetta en *La Traviata*, lo que constituye un hallazgo de Piave y una clamorosa proclamación de París como ‘no lugar’, expresión de su desarraigo⁹⁰⁷. Siente la angustia del anonimato y las multitudes, del espacio urbano moderno que diagnosticó Baudelaire y que recogió Benjamin⁹⁰⁸. También en el drama es explícita: “(...) *tout me permettait de voir en toi celui que j’appelais du fond de ma bruyante solitude*.”⁹⁰⁹ En realidad y aun estando en la cresta de la ola, la muchacha de pueblo se siente desplazada en París, añora el campo, su casa natal, su infancia, por más que fuera desgraciada y no recuerde con cariño ni a su madre, que la golpeaba de pequeña y sólo le ha dejado como herencia la propensión a la tuberculosis⁹¹⁰. Añora su ‘lugar’:

(...) *cela vient, mon ami, de ce que quand cette vie de Paris, qui semble me rendre si heureuse, ne me brûle pas, elle m’ennuie, et alors j’ai des aspirations soudaines vers une existence plus calme qui me rappellerait mon enfance. On a toujours une enfance, quoi que l’on soit devenue.*⁹¹¹

No tiene forzosamente por qué ser así: la ambivalencia de la ciudad permite que sea posible a la vez localizar en ella la utopía y el lugar de perdición⁹¹², y los personajes de Balzac dan fe. Al filo de una y otra fuerza, en un equilibrio inestable y siempre breve, en espacios limítrofes, tienen lugar los momentos de mayor tensión dramática, donde los protagonistas se juegan su suerte. Al cabo se les podría aplicar el pensamiento de Baudelaire: “*Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis*

⁹⁰⁴ DIEGO, p. 35.

⁹⁰⁵ A. II, escena XIII: “(...) *quelques mois à passer avec vous, seule, loin de Paris, loin du monde* (...)”

⁹⁰⁶ A. I.

Lo dijo luego Baudelaire en “*Les foules*” (1861): *Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.* (BAUDELAIRE, p. 155)

⁹⁰⁷ AUGÉ 1, p. 41.

⁹⁰⁸ BENJAMIN, apartado D: “*Baudelaire ou les rues de Paris*”. Ver también MONGIN, pp. 76 y 86.

⁹⁰⁹ A. III, escena XIII.

⁹¹⁰ DUMAS 1, p. 286.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 163.

⁹¹² Por no salirnos de París y de la ópera, es interesante el contraste entre el dúo “*Parigi, o cara, noi lasceremo*” del último Acto de *La Traviata*, y “*Nous vivrons à Paris*” del primer Acto de la también invocada *Manon* de Massenet. De modo opuesto se considera que la condición para la culminación del amor es estar fuera o dentro de París.

pas.”⁹¹³ Y es que en la ciudad nadie parece definitivamente en su sitio⁹¹⁴. El paseo de Marguerite por los Campos Elíseos y por el Bosque no se mencionan en el drama ni en la ópera, ni tampoco se ven en la película de Zeffirelli. Conocemos su comportamiento en el paseo por la novela, y es diferente de las de su condición. No se hace acompañar de otra mujer, como se usaba, saludaba poco, con mucha discreción y, sobre todo, pasaba de largo:

*Elle ne se promenait pas du rond-point à l'entrée des Champs-Élysées, comme le font et le faisaient toutes ses collègues. Ses deux chevaux l'emportaient rapidement au Bois. Là, elle descendait de voiture, marchait pendant une heure, remontait dans son coupé, et rentrait chez elle au grand trot de son attelage.*⁹¹⁵

Extraña conducta que la llevaba más allá de la órbita habitual de las otras, atravesando la *barrière de l'Étoile* y las nuevas murallas, lejos de la sociedad, a la naturaleza no humanizada del bosque, el *Bois de Boulogne* (MAPA 4, nº 3).



Siguiendo la terminología de Lynch, convertía en mero *camino* lo que para los demás era un verdadero *nodo*⁹¹⁶.

Se dirigía hacia un espacio natural, no geometrizado, donde tal vez se sentía libre. Todavía no se habían llevado a cabo, en efecto, las intervenciones de

⁹¹³ “N’importe où hors du monde” en *Le Spleen de Paris* (BAUDELAIRE, p. 182).

⁹¹⁴ MONGIN, p. 78.

⁹¹⁵ DUMAS 1, pp. 34-5.

⁹¹⁶ La imagen de una realidad física determinada puede cambiar ocasionalmente de tipo si las circunstancias de su visión son diferentes. Así, una autopista puede ser una senda para el conductor y un borde para el peatón (LYNCH, p. 49).

Adolphe Alphand, tendentes a convertirlo en un parque romántico a la inglesa, con largos paseos y edificios entre el bosque, espacios de césped y plantaciones de árboles variados, incluso exóticos. A la mayoría de los caminos se les dio un trazado sinuoso y se crearon dos lagos enlazados por una cascada. Incluso se construyó en los años inmediatos (ya en la década de 1850) el hipódromo de Longchamp. Pero nada de eso había todavía. El *Bois* representaba la frontera entre lo que era París y lo que ya no era París, entre la ciudad y el campo, todavía a unos minutos de aquélla, gravitando en su órbita. Un ansia irrealizable, una nostalgia que por unos días (tres meses), pareció que podría colmarse: porque esos ratos de soledad en el *Bois de Boulogne* anticipan el espejismo de felicidad de Bougival/Auteuil, fuera de París. De hecho es de Marguerite la idea de ir al campo, en busca del paraíso natural “(...) *dans un coin qui ne fût pas cet affreux Paris.*”⁹¹⁷

También hay escapadas al campo en *La Bohème* (**MAPA 8 en rojo**): un día en el campo, esa agradable costumbre tan parisina, tiene como escenarios explícitos en las *Scènes*: Ville d’Avray (3), Saint-Germain (1) -a ambos sitios se precisa que van en tren-, Aulnay (6), Fontenay-aux-Roses (5) y Meudon (4). Hemos visto este último lugar citado también en *La Bohème* de Leoncavallo. También se disponen unos omnibus para ir a ver las fuentes de Versalles (2) en funcionamiento⁹¹⁸. Por otra parte, en la adaptación teatral, Rodolphe traba conocimiento con la pandilla de bohemios porque se han acercado a la villa donde vive, a pedir cubiertos para la merienda que se disponen a tomar. Estaban pasando un día de campo. La apropiación de los alrededores de París por los parisinos se acentuó en la segunda mitad del siglo, a medida que se desarrolló el transporte público y las clases populares pudieron acceder a aquel nuevo artículo de consumo, que era la naturaleza.

¿A qué se debe la elección de los bordes para los momentos más dramáticos? El drama surge cuando una experiencia nos lleva a los límites mismos del ‘mundo interpretado’, de nuestro mundo convencional donde todo funciona de una manera consabida. El amor de Violetta y Alfredo se sale de lo ‘cívico’⁹¹⁹, de la moral burguesa, y sólo puede habitar en el *limes*, en esa tierra de nadie fronteriza con lo de afuera, con otro mundo inaccesible, hermético y ‘misterioso’:

*Amor è palpito
dell’universo intero,*

⁹¹⁷ A. II, escena III.

⁹¹⁸ Cap. VIII.

⁹¹⁹ K. JIMÉNEZ. Ver también: TRÍAS 1, pp. 11 y ss.

*misterioso, altero,
croce e delizia al cor.*⁹²⁰

Pero el mundo cívico presiona hasta hacer inviables estas experiencias de frontera. El padre le dice al hijo:

*Que vous ayez une maîtresse, c'est fort bien; que vous la payiez comme un galant homme doit payer l'amour d'une fille entretenue, c'est on ne peut mieux; mais que vous oubliiez les choses les plus saintes pour elle, que vous permettiez que le bruit de votre vie scandaleuse arrive jusqu'au fond de ma province et jette l'ombre d'une tache sur le nom honorable que je vous ai donné, voilà ce qui ne peut être, voilà ce qui ne sera pas.*⁹²¹

El núcleo de la trama de *La Traviata* está en la casa de campo, en ese borde donde París deja de ser París. Allí es donde Violetta olvida que es una cortesana y Alfredo un hijo de buena familia y pueden amarse; allí acude Germont padre y Violetta se deja convencer y acepta el sacrificio supremo de renunciar al amor; allí se despide de Alfredo sin que él se dé cuenta de lo que pasa, y con él se despide también de toda esperanza de felicidad en este mundo; allí recibe también Alfredo el mazazo de la carta de despedida, según la cual Violetta lo abandona para volver a su antigua vida...

En la novela se sitúa en Bougival: "*Bougival, malgré son nom affreux, est un des plus jolis pays que l'on puisse imaginer.*"⁹²²



Impresión vívida e instantánea del Sena, a su paso por Bougival, con la característica simplicidad y fidelidad de tonos de Sisley. Pintura de 1873.

⁹²⁰ *La Traviata*, A. I.

⁹²¹ DUMAS I, pp. 232-3.

⁹²² DUMAS I, p. 196.

¿Por qué horrible? Actualmente esta palabra no tiene resonancias negativas en francés. Es un nombre familiar en la región de París, asociado a la belleza del paisaje y a un estatus económico acomodado. Pero hay una voz en desuso, *bouge*, que significa tugurio, establecimiento de mala nota. ¡Qué ironía cuando se trataba precisamente de huir de la prostitución y de vivir un amor sano! Ya entonces se estaba poniendo de moda disfrutar allí de una villa en un marco encantador, pudiendo ir a París y volver en el día y recibir visitas⁹²³. A Armand le cuesta dos horas volver a su casa de la *rue de Provence* si toma el tren⁹²⁴. Está muy cerca de Versailles, aguas abajo del Sena, a unos 20 km de París, más allá del *Bois de Boulogne* (MAPA 4, nº 2).

El caso es que en la adaptación teatral Dumas traslada el encantador nido de amor mucho más cerca, a Auteuil, un pueblecito vecino al *Bois de Boulogne*, dentro de las murallas de Thiers, a las mismas puertas de París, aunque todavía no absorbido por ella⁹²⁵ (MAPA 4, nº 4). Una ambigua posición de límite: parece campo pero está atrapado en la órbita de la capital. Para llegar a París había que atravesar además el muro de los *Fermiers Généraux*, que desde mediados del siglo anterior no dejaba crecer la ciudad, con sus barreras de Consumos⁹²⁶, como la de *La Bohème*. Por fuera, la ciudad adelantaba aquellos años dieciséis fortines a la distancia de un tiro de cañón⁹²⁷. Las connotaciones de ese lugar, del campo, son explícitas, y la novela se explaya en un largo discurso: es el lugar para el amor. “*On a toujours associé la campagne à l’amour et l’on a bien fait. (...) La courtisane y disparaissait peu à peu*”⁹²⁸.

⁹²³ En la segunda mitad del siglo fue un lugar muy frecuentado por la burguesía parisina. La célebre cantante Pauline Viardot, la hija de García, tuvo allí su villa *Les Frênes*; Iván Turgueniev su dacha, donde murió en 1875; en aquella localidad compuso Bizet *Carmen*, y allí murió en 1875. Sisley, Morisot, Monet, Renoir y otros impresionistas retrataron aquellos encantadores parajes desde los años sesenta.

⁹²⁴ DUMAS 1, p. 229.

⁹²⁵ Mucho más próximo a París, Auteuil fue apreciado desde el siglo XVII por su apacibilidad. Boileau y Molière fueron de los primeros en instalarse allí. Les siguieron Racine, La Fontaine, Lully, La Bruyère... Allí tuvo su salón Anne-Catherine de Ligniville Helvétius, que frecuentaron Diderot, d’Alambert, Condillac, Malesherbes y Turgot entre otros. Era conocido en el siglo XVIII por las *petites maisons*, que sus propietarios usaban para las aventuras galantes.

⁹²⁶ Se decía de este recinto que constreñía París: “*Le mur murant Paris rend Paris murmurant*”.

⁹²⁷ En 1860 los límites de la ciudad llegaron a estas fortificaciones y Auteuil, que quedaba dentro, se convirtió en un barrio.

⁹²⁸ DUMAS 1, pp. 197-8.



Hemos visto que el jardín –y éste es precisamente de Bougival- es otro espacio de preferencia de las pintoras, que probablemente se desenvolvían con mucha incomodidad en los lugares públicos, ante el acoso de hombres desocupados, dado que las pinturas impresionistas se realizaban y acababan *in situ*. Berthe Morisot llega aquí a una descomposición de la forma que se acerca a las *Ninfeas* de Monet.

La vida en Bougival se presenta en la novela como una vida natural, verdadera⁹²⁹. La villa en las afueras significa el rechazo de la ciudad por un paraíso de naturaleza y paz⁹³⁰. La literatura abunda en este tópico: cuando Frédéric y Rosanette, de *L'éducation sentimentale*, escapan de París a Fontainebleau, sienten lo mismo:

*(...) ils sentaient tout en humant le vent, leur entrer dans l'âme comme l'orgueil d'une vie plus libre, avec une surabundance de forces, une joie sans cause.*⁹³¹

De hecho es como si el nuevo escenario, la naturaleza los trasfigurara:

*Il lui découvrait enfin une beauté toute nouvelle, qui n'était peut-être que le reflet des choses ambiantes (...).*⁹³²

⁹²⁹ *Ibid.*, pp. 207 y ss.

⁹³⁰ SANSOT, pp. 278-9.

⁹³¹ FLAUBERT, p. 379.

⁹³² *Ibid.* p. 382. Flaubert es muy consciente del efecto del lugar sobre el personaje, y especialmente sobre la imagen que los demás se hacen del personaje. En la misma novela Frédéric percibe a Mme. Arnoux como devaluada por verla en otra casa:

(...) ne retrouvait plus Mme Arnoux dans le milieu où il l'avait connue, elle lui semblait avoir perdu quelque chose porter confusément comme une dégradation, enfin n'être pas la même. (pp. 129-30)

Mientras que a París le corresponde en este caso la connotación contraria, como lugar de corrupción. Solamente hay dos descripciones de lugares en toda la novela de Dumas hijo: la que ya conocemos del piso de Marguerite, a propósito de la subasta, un mero catálogo de objetos, y ésta de Bougival:

*(...) on découvre une vue magnifique. A gauche l'aqueduc de Marly ferme l'horizon, à droite la vue s'étend sur un infini de collines; la rivière, presque sans courant dans cet endroit, se déroule comme un large ruban blanc moiré, entre la plaine des Gabillons et l'île de Croissy, éternellement bercée par le frémissement de ses hauts peupliers et le murmure de ses saules.*⁹³³

Esa vida retirada pero a tiro de París la conocían bien los Dumas, padre e hijo, que por aquel entonces residían en la *Villa Medicis* de Saint-Germain-en-Laye⁹³⁴ (MAPA 4, nº 1). También Verdi y Giuseppina Strepponi decidieron apartarse de la vida mundana de París en una casa en Passy (MAPA 4, nº 5), tras haber pasado una temporada viviendo en su elegante apartamento y llevado una intensa vida social. No obstante la cercanía, si se era discreto, se podía permanecer largo tiempo al abrigo de la curiosidad y de las tentaciones de las antiguas relaciones. De lo que no hay constancia es de que Dumas y la Duplessis gozaran de una estancia en el campo semejante, aunque algunas fuentes hablan del verano de 1845 en Saint-Germain-en-Laye⁹³⁵. En el drama Armand pasa los primeros quince días sin dejarse ver por París y un mes sin escribir a su padre. Nadie sabe dónde está⁹³⁶.

El mismo sentido tiene la frontera horizontal en *La Rondine*, aunque con consecuencias menos trágicas: el periférico y popular *Bal Bullier*, muy próximo a la *Barrière d'Enfer* (MAPA 11, nº 5), es el espacio donde se toma la decisión trascendental, donde Magda rompe con todo para vivir un amor auténtico.

E idéntica importancia tiene la propia *Barrière d'Enfer* (MAPA 7, nº 9), la más meridional de la ciudad, en *La Bohème* de Puccini. Allí se anuda la tragedia, Mimì conoce la gravedad de su enfermedad y decide con Rodolfo su separación para buscar

⁹³³ DUMAS 1, pp. 196 y ss. Esto es lo que se ve desde el albergue *Point du Jour*, que no es el mismo lugar mencionado en *La Houppelande*, en Auteuil, precisamente, el pueblo que sustituye a Bougival en el drama, y sigue con la descripción desde algún otro punto de vista.

⁹³⁴ MAUROIS, pp. 210-1. Marcel Thomas publicó en el nº de mayo de 1951 de *La Table Ronde* (p. 87) una carta de Dumas hijo con los siguientes versos de invitación:

*Si la bise, aujourd'hui, pas trop ne vous effraie,
Vous savez qu'il existe à saint-Germain-en-Laye
Deux habitants, dont l'un est père et l'autre fils,
Dans l'espoir de vous voir depuis longtemps confits.*

⁹³⁵ Parecen contracedirlo las noticias epistolares sobre el enfriamiento de la relación por aquel entonces, así como la fecha del famoso billete de ruptura, que es del verano de aquel año.

⁹³⁶ A. III, escena II.

más comfortable arrimo: no lo saben, pero solo volverán a reunirse para que ella muera en sus brazos. Hay que decir que este lugar no aparece en las fuentes literarias directas y que está elegido con todo cuidado, aunque a Puccini tardó en convencerle la idea: *La Barrière d'Enfer*:

*Al di là della barriera, il boulevard esterno e, nell'estremo fondo, la strada d'Orléans che si perde lontana fra le alte case e la nebbia del febbraio, al di qua, a sinistra, un Cabaret ed il piccolo largo della barriera; a destra, il boulevard d'Enfer; a sinistra, quello di Saint-Jacques. A destra, pure, la imboccatura della via d'Enfer, che mette in pieno Quartiere Latino.*⁹³⁷

¿Por qué esa barrera? Que sea una de las de la orilla izquierda refuerza la imagen de una bohemia concentrada a aquel lado del río, en el Barrio Latino. El nombre, *Enfer*-infierno, seguro que también tuvo que ver⁹³⁸. La *Barrière d'Enfer* se estableció en 1784, y era una de las 57 que completaban el cerco fiscal de París. Rousseau cuenta que frecuentaba aquel lugar en sus paseos por los alrededores de París, los últimos meses de su vida⁹³⁹. En el subsuelo están las catacumbas de las antiguas canteras, luego convertidas en osarios donde se fueron vaciando numerosos cementerios entre 1786 y 1871, catacumbas que tienen acceso por uno de los dos pabellones de Ledoux. Estas connotaciones mortuorias e infernales potencian el carácter ‘fronterizo’ del lugar.

⁹³⁷ Inicio del A. III.

⁹³⁸ No se sabe su origen. La *rue d'Enfer*, que ya existía mucho antes, pudo recibir el nombre de una primitiva calle *inferior* romana, paralela al *cardo*.

⁹³⁹ En su “Sexto paseo” presenta una escena de puesto de frutas y niño inválido que mendiga con un sabor popular parecido al que recrea Puccini. El escritor paseaba precisamente por los bulevares exteriores trazados fuera del perímetro fiscal, cuando decide evitar la barrera y se interna en el campo:

Hier, passant sur le nouveau boulevard pour aller herboriser le long de la Bièvre du côté de Gentilly, je fis le crochet à droite en approchant de la barrière d'Enfer, et m'écartant dans la campagne j'allais par la route de Fontainebleau gagner les hauteurs qui bordent ce petite rivière (ROUSSEAU, pp. 92-3).

Ese nuevo bulevar exterior es uno de esos casos en que una frontera es también una senda (LYNCH, p. 64).



Hoy día está allí la plaza Denfert-Rocherau, que homenajea al defensor de Belfort en la guerra franco-prusiana, dando lugar a una curiosa homonimia. La carretera de Orléans es hoy la avenida del General Léclerc, la calle *d'Enfer* el boulevard Raspail y el boulevard *d'Enfer* el de Denfert-Rocherau. El boulevard exterior ya no existe, anegado por el crecimiento de la ciudad. Los dos pabellones diseñados por Ledoux todavía se alzan en la plaza, aunque no hay ni rastro de taberna.

La barrera no era más que una puerta en la frontera. Por fuera estaban los bulevares exteriores, una frontera y camino por el que se mueven los bohemios cuando rodean París para ir de una punta a otra. Victor Hugo, conocedor como nadie de la topografía de París y de su historia, reflexionó también sobre estas fronteras en que colisionan la naturaleza y la humanidad, dando lugar a un paisaje 'anfíbio'. Por supuesto, no falta el tópico de oponer lo divino de lo no construido a lo humano de lo construido:

*Fin des arbres, commencement des toits, fin de l'herbe, commencement du pavé, fin des sillons, commencement des boutiques, fin des ornières, commencement des passions, fin du murmure divin, commencement de la rumeur humaine(...).
Le lieu où une plaine fait sa jonction avec une ville est toujours empreint d'on ne sait quelle mélancolie pénétrante. La nature et l'humanité vous y parlent à la fois (...).*⁹⁴⁰

⁹⁴⁰ HUGO 2, p. 17.

Más allá estaban algunos barrios que se incorporaron durante las reformas de Haussmann, cuando París absorbió todo lo que quedaba dentro de las murallas de Thiers. *Louise* es una ópera ambientada en uno de estos nuevos barrios, Montmartre, en el borde Norte de París, de carácter popular, como el Belleville (MAPA 13, nº 7) añorado en *Il Tabarro*. Ambos se oponen al París opulento que está abajo, hasta el punto de que hemos oído en el primer cuadro del A. II de *Louise* a alguna obrera hablar del paraíso de abajo por oposición al infierno de fatiga y precariedad de los que viven arriba. Están en la periferia de París, dentro y fuera de la capital. Techo de París, son a la vez fronteras horizontales y verticales.



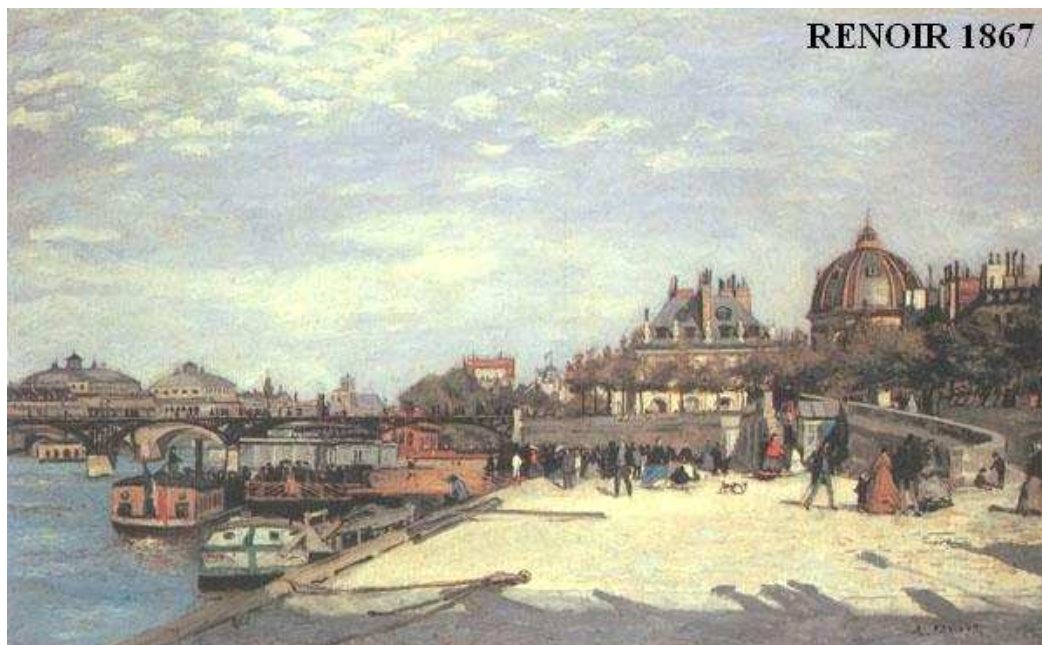
Van Gogh retrató también aquellas alturas periféricas de Montmartre, con París a sus pies, al sol de la mañana, como un mar de un gris desvaído por la distancia.

Cuando Louise y Julien se fugan, optan por lo más alto de lo más alto: la cumbre de la colina. Julien se la había mostrado desde la calle en el Acto II: miraron hacia arriba y la vieron lucir al sol. Hay una evidente insistencia en la frontera vertical.

Todo en *Il Tabarro* es también fronterizo: sus dos barrios, el presente (donde está la gabarra y transcurre la acción) y el evocado que comentábamos antes

(Belleville) están al borde de París; el primero queda probablemente fuera desde el punto de vista administrativo. Incluso el tren que se menciona, que también hemos visto, bordea París, y los lugares de diversión evocados están en la frontera: *Bois de Boulogne* y *Point du Jour*.

El río, donde viven, tiene un carácter ambiguo, de camino y frontera a la vez: de hecho separa los barrios de uno y otro lado y dificulta su comunicación, reducida a unos cuantos puentes, a menudo saturados y, a veces, de pago. Los bohemios preferían cruzar por el *Pont-Neuf* (MAPA 7, nº5), que era gratis, que por el *Pont-des-Arts* (MAPA 7, nº 3), donde se pagaba peaje⁹⁴¹ (se trataba de una pasarela metálica para peatones, el primer puente metálico de París, entre el Louvre y el Instituto, con nueve arcos de fundición a la inglesa, construido bajo Napoleón entre los años 1802 y 1804).



El río supone además una penetración continua de lo de fuera y los personajes de *Il Tabarro* son precisamente agentes de ese fenómeno. El Sena se hunde en el tejido urbano, lo separa, lo muestra y desorganiza a la vez⁹⁴². Cuando pensamos en París, inmediatamente incluimos el Sena en nuestra evocación, pero curiosamente apenas aparece en estas óperas⁹⁴³ (solo en *Il Tabarro* y *Zazà*). No ocurre así en la novela del siglo XIX, donde aparece frecuentemente como elemento estructurador en las descripciones de París (Balzac o Zola), más como aglutinante que como barrera⁹⁴⁴. En

⁹⁴¹ Caps. VII, VIII, X y XV

⁹⁴² LYNCH, p. 79.

⁹⁴³ Sí ha dado lugar al *Lamento del Sena*, de Kurt Weill y al *Vals del Sena*, de Ernesto Lecuona, por ejemplo.

⁹⁴⁴ BAILLY, p. 175.

el drama *La vie de bohème* se relaciona con un intento de suicidio⁹⁴⁵, el de Mimi, cosa que encaja muy bien en las observaciones de Bachelard:

*El agua, que es la patria de las ninfas vivas, es también la patria de las ninfas muertas. Es la verdadera materia de la muerte muy femenina.*⁹⁴⁶

El Sena aparece como elemento decorativo en el ambiente elegante del A. III de *Zazà*. Esto no es más que el reflejo de la ambivalencia de la relación entre toda ciudad y su río: amenazas y oportunidades. Abastecimiento, comercio, saneamiento e incluso esparcimiento (en el caso del Sena, fuera de París), por un lado; del otro inundaciones, separación de la ciudad en dos zonas muy distintas, dificultades para el tránsito, peligrosidad de los muelles... Volviendo a Bachelard:

*El agua, sustancia de la vida, es también sustancia de la muerte para la ensoñación ambivalente.*⁹⁴⁷

Tal parece el caso en la obra que tratamos. Los personajes miran el Sena con antipatía⁹⁴⁸. Según refiere Rescigno, Puccini prefirió sustituir las reflexiones de Michele sobre el río por expresiones de angustia y celos ante el desamor de Giorgetta⁹⁴⁹. Pero la primitiva versión, más ajustada al drama original, contiene tétricas asociaciones:

<i>(...) Continui la tua corsa,</i>	<i>l'un duopo l'altro verso il gran destino</i>
<i>continui il tuo lamento.</i>	<i>sulle tue braccia lugubri ma forti?</i>
<i>Sono i lamenti, forse, dei tui morti?</i>	<i>Sono i dolori che tu soffocasti</i>
<i>Di migliaia di morti che portasti</i>	<i>chiudendo l'urlo estremo in un gorgoglio?</i>

Sigue hablando con el río hasta pedirle la muerte⁹⁵⁰. Volveremos a encontrar estas asociaciones entre las oscuras aguas y la muerte en *Die tote Stadt*.

⁹⁴⁵ A. V, E. 5^a.

⁹⁴⁶ BACHELARD 1, pp. 126-7.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁹⁴⁸ Giorgetta se siente feliz cuando, por unos días echan el ancla en París (Esc. 1^a); desearía dejar la vida vagabunda del río (Esc. 4^a); protesta: *Noi non possiamo vivere sull'acqua!* (*Ibid.*).

⁹⁴⁹ PUCCINI, p. 56, nota 123.

⁹⁵⁰ Recuerda mucho lo que escribe Manuel Machado en *Impresiones*:

El Sena es negro y antipático. ¡Oh no, Verlaine no lo ha cantado; el pobre poeta se ha echado a llorar contemplándolo desde los puentes!

Le ha dedicado una poesía amarga, muy triste, muy negra, que llega al corazón, como los puñales llegan al corazón.

El Sena no corre, camina muy despacio. Solo el Sena es lento en París.

Su agua es casi un veneno

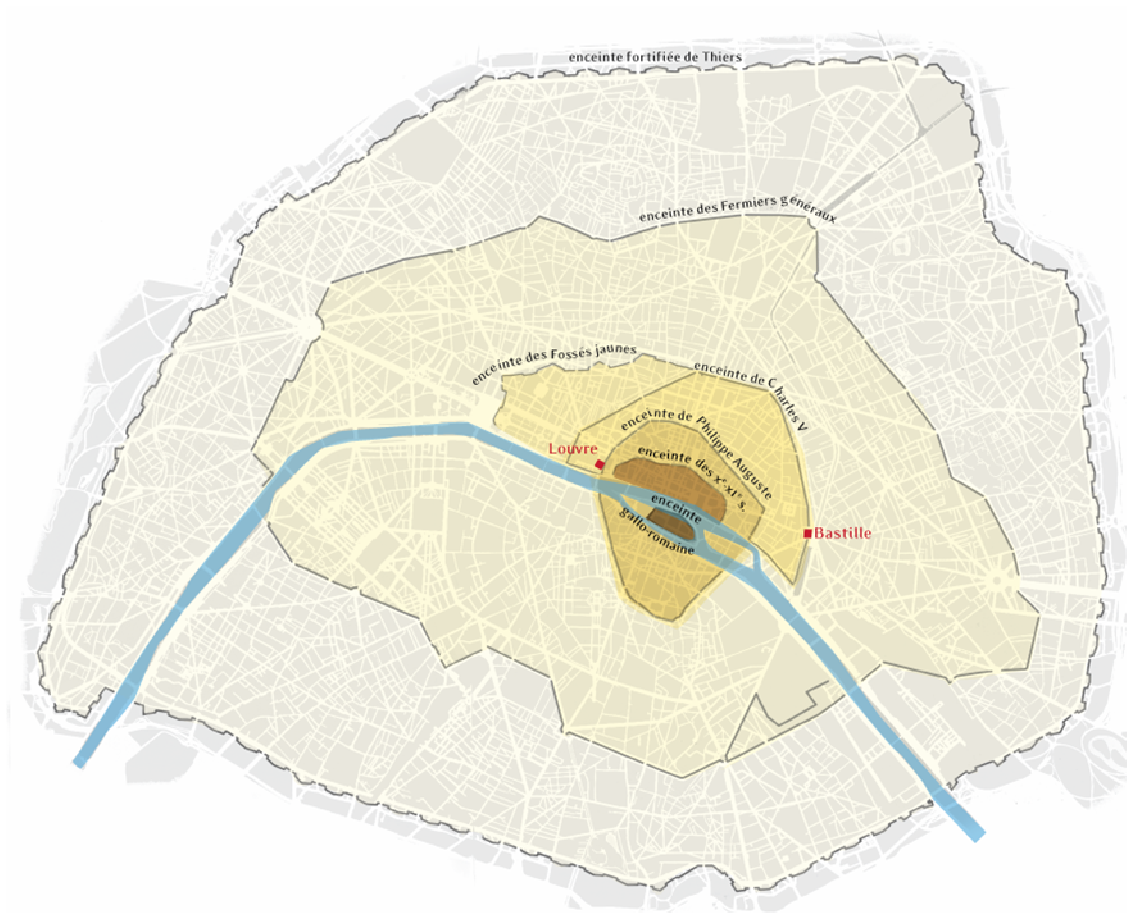
Yo lo atravieso siempre sin mirarlo. (MACHADO, pp. 56-7)

Fuera de París.

Y fuera de París: ¿el desierto?⁹⁵¹ Victor Hugo habla en *Los Miserables* de los chicos que pululan por los bordes de París “*loin de tout regard*”, para quienes aparentemente no existe nada más allá:

*Paris, centre, la banlieue, circonférence; voilà pour ces enfants toute la terre. Jamais ils ne se hasardent au-delà. Ils ne peuvent pas plus sortir de l'atmosphère parisienne que les poissons ne peuvent sortir de l'eau. Pour eux, à deux lieues des barrières, il n'y a plus rien (...).*⁹⁵²

París es un organismo que crece en círculos concéntricos y ejerce una fuerza gravitatoria hacia el centro muy superior a todo interés por lo de fuera.



Aquí interviene la estructura de la ciudad: el centro no puede sino remitir a sí mismo⁹⁵³.

Más allá de la región, entendida como el territorio adonde se puede ir y venir en el día, está el espacio de los proyectos, “allí donde lo desconocido engendra la aventura”⁹⁵⁴. Se viajaba lejos de París por motivos de salud, porque en la gran ciudad no

⁹⁵¹ M.J.F. Gravier, *Paris et le désert français*, Flammarion, París, 1947. Esta obra, de enorme influencia, estudia los inconvenientes del centralismo parisino y el estancamiento de las provincias.

⁹⁵² HUGO 2, p. 20.

⁹⁵³ MONGIN, p. 47.

⁹⁵⁴ BAILLY, p. 110.

cabía la curación: Marguerite a Bagnères⁹⁵⁵, como la Duplessis a Spa⁹⁵⁶, por más que fuera poco disciplinada y se siguiera entregando a perniciosos excesos. Marguerite llega a proponer en la novela viajar a Italia con tal de no volver a París⁹⁵⁷, donde no cabe esperar la curación. Los doctores prescribían lugares secos y altos, lejos de la humedad de la ciudad. Susan Sontag se ha ocupado expresamente del caso de *La Traviata*:

*The south, mountains, deserts, islands- their very diversity suggests what they have in common: the rejection of the city. In La Traviata, as soon as Alfredo wins Violetta's love, he moves her from unhealthy wicked Paris to the wholesome countryside: instant health follows. And Violetta's giving up on happiness in tantamount to leaving the country and returning to the city –where her doom is sealed, her tuberculosis return, and she dies.*⁹⁵⁸

También se viaja para olvidar un amor desgraciado: Marguerite a Inglaterra⁹⁵⁹, Armand a Oriente⁹⁶⁰, Alexandre Dumas a España, y Alfredo no sabemos: “*in stranio suolo*”⁹⁶¹. Baudelaire incluye “*L’invitation au voyage*” en *Le Spleen de Paris*⁹⁶².

En *Zazà* Dufresne viaja por negocios: no se dice qué va a buscar a Saint-Étienne, pero parece claro que es por lo mismo que en el A.III, cuando toma el tren de Lyon. Desde el II Imperio los comerciantes de París buscaban toda clase de fuentes de suministro fuera de la capital, en provincias y en el extranjero, organizando un flujo de bienes cada vez más competitivo⁹⁶³. Los personajes de *Il Tabarro* viajan por el Sena y por los canales del Norte transportando mercancías. Los rusos de *Fedora*, en cambio,

⁹⁵⁵ DUMAS 1, p. 37. En la edición de 1872 Dumas precisa que se trata de Bagnères-de-Bigorre, en Hautes-Pyrénées, donde cuidaban la anemia. También el drama lo confirma (A. I, escena IV).

Una excelente descripción del ambiente elegante y trágico de estos balnearios se puede encontrar en la larga y penetrante carta que redacta Hortense, la cuñada tísica de Numa Roumestan. (DAUDET, pp. 211-29)

⁹⁵⁶ JANIN, pp. 329-30.

⁹⁵⁷ DUMAS 1, p. 212. Hay que tener en cuenta también que Italia figuraba entre los lugares que se consideraban recomendables en aquella época para los tuberculosos (a Keats le aconsejaban los médicos que se fuera a Roma).

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁹⁵⁹ DUMAS 1, p. 283.

⁹⁶⁰ *Un de mes amis allait faire un voyage en Orient; j’allai dire à mon père le désir que j’avais de l’accompagner, mon père me donna des traites, des recommandations, et huit ou dix jours après je m’embarquai à Marseille. Ce fut en Alexandrie que j’apprenis par un attaché de l’ambassade, que j’avais vu quelquefois chez Marguerite, la maladie de la pauvre fille* (*Ibid.*, pp. 283-4). En el drama, en cambio, se dice simplemente que está lejos (A. V, escena VI).

⁹⁶¹ Al principio del último Acto. Incluso algún personaje de las *Scènes* viaja por los mismos motivos, a pesar de su crónica falta de dinero:

Marcel, qui avait fait un long voyage pour se distraire de Musette, revint à Paris et se logea encore avec Rodolphe. Ils se consolait l’un par l’autre. (MURGER 2, p. 352)

En la adaptación teatral de esta obra se precisa que el viaje fue a Auvernia (A. II, Esc. 3ª), lo que da pie a contar algunos chascarrillos sobre aquellos provincianos.

⁹⁶² BAUDELAIRE, pp. 159-60.

⁹⁶³ HARVEY 2, p. 211.

viajan por Europa por placer, derrochando su riqueza, aunque hay algunos que huyen de su policía.

De modo que apenas se habla en nuestras óperas de nada que quede fuera de la órbita de París: la Provenza de los Germont en *La Traviata* ; los viajes de negocios de Milio Dufresne a Lyon y a América o de su familia a Argelia, en *Zazà*, donde también se cuenta que ofrecen a la protagonista unas actuaciones en Marsella; las muchachas de Montauban evocadas por Ruggero en *La Rondine*; la utopía campestre de la Frugola en *Il Tabarro*, o los viajes con la barca en esa misma obra...

Son excepción los escenarios no parisinos : Saint Étienne (donde vive y trabaja Zazà) era la ciudad minera e industrial por excelencia y la primera de Francia que tuvo ferrocarril, para llevar la hulla al Loira, desde 1828. El carbón, los tejidos, la metalurgia, las armas, la hicieron prosperar y crecer : en 1856 se anexionó los municipio limítrofes y se convirtió en capital departamental. Para imaginar al público del cafetuchó-cantante *Alcazar* falta otro dato : allí se hablaba un *patois*, el *gaga*, que todavía hoy aflora en el marcadísimo acento de sus naturales. La comparación con lo que representa París es obvia.

La Rondine aleja el nido de amor de las fronteras de París y lo lleva hasta un jardín a la vista de Niza, aunque allí acaban por llegar los emisarios de la capital Lisette y Prunier. En realidad aquel lugar se comporta igual que Auteuil o Bougival en *La Traviata* : merced al ferrocarril, como en la ópera anterior, la fuerza gravitatoria de París actúa con intensidad creciente sobre todo el territorio francés.

Mucho más lejanos son los lugares no parisinos de *Fedora* : la casa rusa del capitán Vladimir, envuelta en la noche nevada, y la villa con espléndidas vistas en un glorioso día de verano suizo son los escenarios que enmarcan su Acto central. París es, en este caso, centro de un sistema mucho más amplio : es la metrópoli cosmopolita, la meca de la diversión y el placer, la capital de la modernidad, como para este personaje del modernista venezolano Manuel Díaz Rodríguez:

*Teresa, igual a tantos otros que no traspusieron jamás los límites de su patria, se representaba a París como el más acabado resumen de cuantas delicias y primores abarca el Universo.*⁹⁶⁴

⁹⁶⁴ DÍAZ, p. 260.

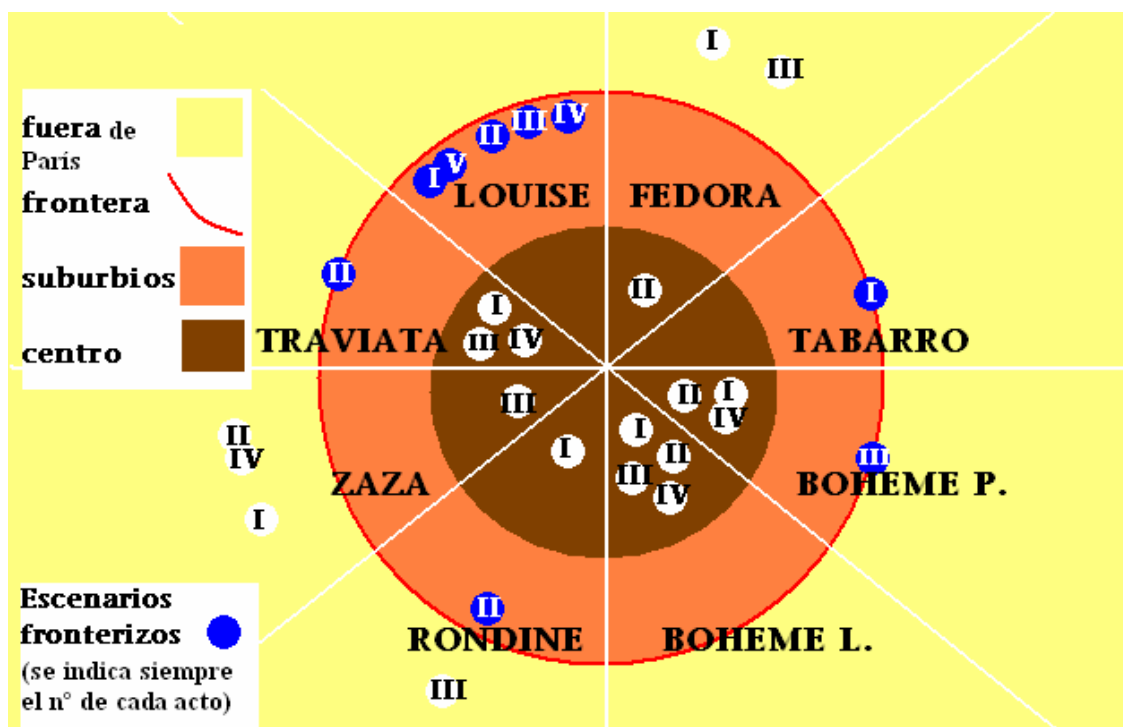
Legibilidad de la ciudad moderna en la ópera:

Una vez vistos los escenarios uno a uno y estudiado el espacio dramático estamos en condiciones de completar los pares sugeridos por Mongin sobre la experiencia urbana. Ya tenemos las oposiciones centro-periferia y dentro-fuera:

TÍTULO	ESCENARIO	Centro	Perife- ria	Dentro de París	Afuera
<i>Traviata</i>	Salón Viol.	X		X	
	Salón villa				X
	Salón Flora	X		X	
	Dormit. Viol.	X		X	
<i>Bohème</i> (Leonca- vallo)	Café M.	X		X	
	Patio	X		X	
	Buhar. Mar.	X		X	
	Buhar. Rod.	X		X	
<i>Bohème</i> (Puccini)	Buhar. Rod.	X		X	
	Calle/café M.	X		X	
	B. d'Enfer		X	X	
	Buhar. Rod	X		X	
<i>Fedora</i>	Salón Vlad.				X
	Salón Fed.	X		X	
	Jardín villa				X
<i>Zazà</i>	Teatro A.				X
	Salón Zazà				X
	Salón Duf.	X		X	
	Salón Zazà				X
<i>Louise</i>	Comedor		X	X	
	Calle		X	X	
	Taller		X	X	
	Jardín casita		X	X	
	comedor		X	X	
<i>Rondine</i>	Salón Magda	X		X	
	Baile B.		X	X	
	Jardín villa				X
<i>Tabarro</i>	Barca/muelle		X		X
		13	8	20	8

Observamos que los lugares situados dentro del casco de París son solo algo más abundantes que los periféricos (13 a 8). También que casi todos los escenarios se localizan dentro de París (20) y el afuera es la excepción (8). La mayor parte de los escenarios elegidos está dentro del casco urbano, pero la tensión dentro-fuera está muy marcada, hasta el punto de que los espacios que hemos llamado ‘fronterizos’ adquieren una significación máxima: en ellos se producen los vuelcos dramáticos. Entre ellos están la *Barrière d'Enfer*, clave en *La Bohème* de Puccini; el *Bal Bullier*, muy cerca de

ella, donde Magda toma su gran decisión, en *La Rondine*; el barrio de Montmartre, donde transcurre *Louise*; la ubicación de la barca en *Il Tabarro*, en un recodo del Sena a la vista del casco histórico; y un lugar fuera de París pero en su órbita más cercana, como es la villa del A. II de *La Traviata*. Son todos espacios situados en una frontera horizontal de París.



Apenas aparecen espacios fuera de París. Es como una isla, sin apenas otra interacción con su entorno que la excursión dominical (*Il Tabarro*) o la escapada amorosa (*Il Tabarro* y *La Traviata*) y los empleados y proveedores que llegan de madrugada a la *Barrière d'Enfer* en *La Bohème*.⁹⁶⁵ La fuerza centrípeta de la gran ciudad se manifiesta infinitamente superior a la centrífuga. París lo absorbe todo, atrae como una tentadora Babilonia a quienes la contemplan desde las alturas de Belleville o Montmartre, o desde la larga perspectiva del río, convierte en parisinos a los que vienen de afuera y difícilmente deja escapar a quienes buscan la felicidad en otra parte.

Hemos dicho que a los espacios evocados desde el escenario, aunque no se vean (el contiguo, entre bastidores, el configurado o descrito por la palabra de los

⁹⁶⁵ Según avanzó la segunda mitad del siglo XIX disminuyó cada vez más la dependencia de París de su entorno inmediato. El desarrollo de los transportes permitía en 1870 traer verduras frescas de argelia para la burguesía y patatas y nabos para los pobres, del Oeste y Este del país respectivamente (HARVEY 2, p. 142).

personajes, y el no contiguo o distante⁹⁶⁶) sumamos la información aportada por las fuentes literarias directas. La representación de una ópera, como teatro que es, presenta una heterogeneidad y discontinuidad espacial y temporal que no tiene, por ejemplo, un arte como la pintura. Ello dificulta sustancialmente la ‘legibilidad’ del espacio urbano que estudiamos. Efectivamente, del conjunto de informaciones espaciales obtenidas París, a partir de las ocho óperas y su sustrato literario, no resulta una ciudad perfectamente ‘legible’ según los postulados geográficos de Kevin Lynch:

*(...) una ciudad legible sería aquella cuyos barrios, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente y se agrupan, también fácilmente, en una pauta global.*⁹⁶⁷

Esta idea de la ‘legibilidad’ de una ciudad, de ‘la ciudad como escritura’⁹⁶⁸ enlaza con las teorías semióticas que ven en la ciudad un conjunto de signos. El moderno París que resulta de nuestras óperas no es muy completo, y ello tiene su razón de ser. Ya de por sí la percepción que de una ciudad tienen sus pobladores es necesariamente discontinua, parcial y fragmentaria, mezclada con otras preocupaciones; en el caso que nos ocupa, en que en lugar de hacer una encuesta a nuestros personajes seguimos sus movimientos, la muestra demográfica es demasiado pequeña y tremendamente desequilibrada, pero esto último es precisamente lo que nos interesa constatar: ‘su’ París y no ‘París’. Es notable que un elemento que tanto ayuda a la legibilidad de una ciudad, y a la de París en concreto, que es el río⁹⁶⁹, el Sena, aparezca tan solo en dos óperas (*Il Tabarro* y *Zazà*)⁹⁷⁰ y se mencione en otra (*Fedora*). Un problema añadido es que nos movemos en un lapso de tiempo de setenta años, en el que, igual que se suceden la revolución de 1848 y la Comuna de 1871, en lo espacial se pasa del París de antes y de después de Haussmann.

*La ciudad no es solo un objeto que perciben (y quizá gozan) millones de personas de clases y caracteres sumamente diferentes, sino que es también el producto de muchos constructores que constantemente modifican su estructura (...). Si bien las líneas generales pueden mantenerse estables durante cierto tiempo, los detalles cambian constantemente.*⁹⁷¹

⁹⁶⁶ CORVIN 1, pp. 260 y ss.

⁹⁶⁷ LYNCH, p. 11. En esta página y las siguientes se reflexiona sobre lo muy deseable que es para el bienestar de los ciudadanos que una ciudad sea legible. Buena parte del agobio del forastero en la gran ciudad es que tiene que aprender a ‘leerla’.

⁹⁶⁸ BRITTO, pp. 51-2.

⁹⁶⁹ BARTHES 1, p. 265.

⁹⁷⁰ Es así también en la literatura que inspira directamente las siete óperas estudiadas: solo en *Scènes de Murger* se menciona también el río, muy poco, como frontera y como posibilidad para el suicidio. En las otras obras nunca.

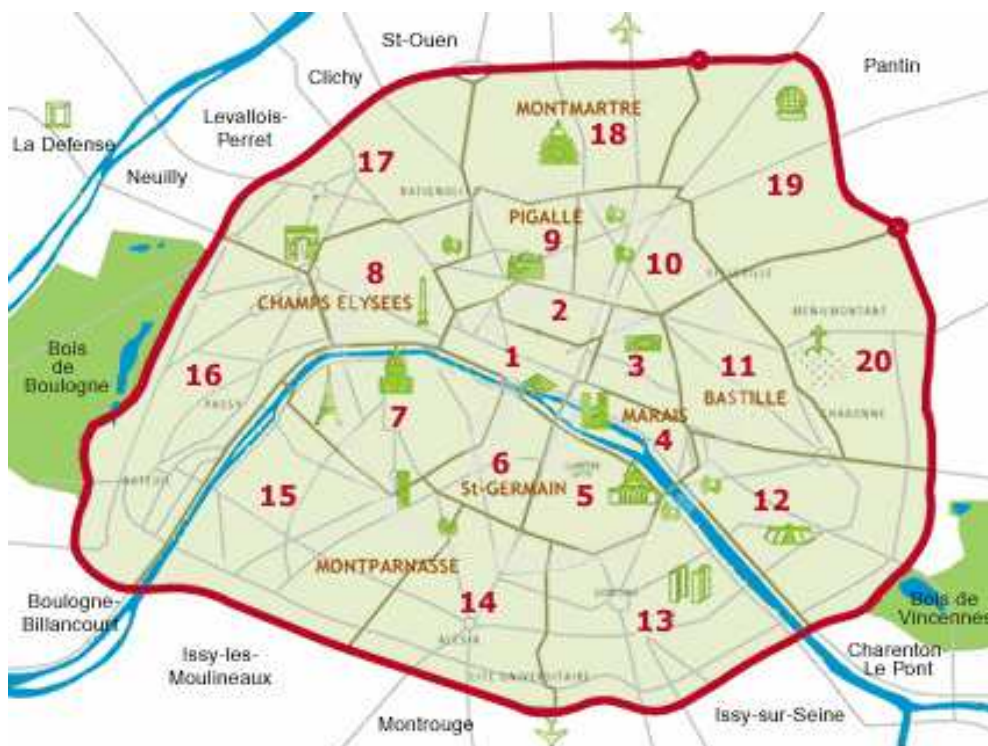
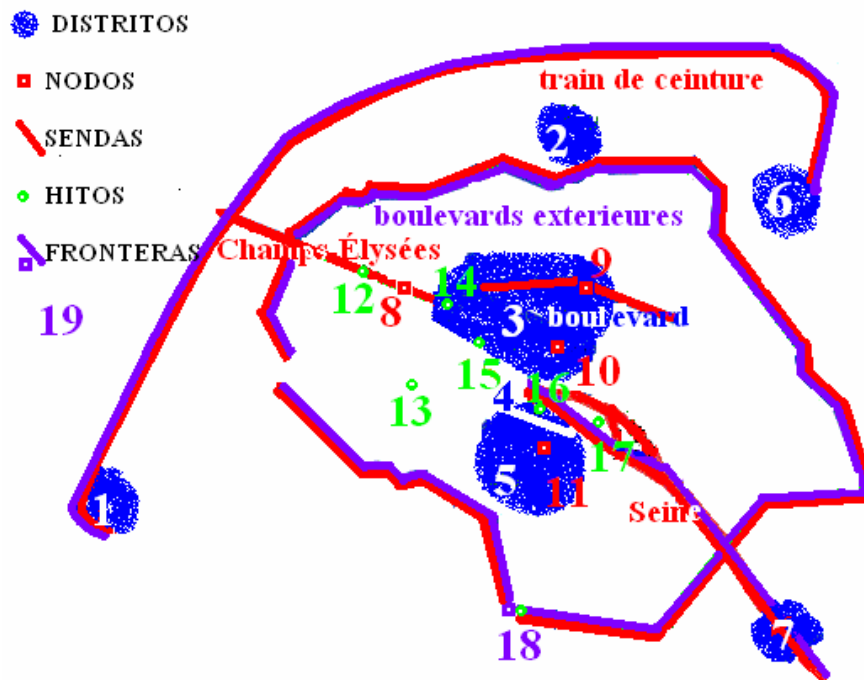
⁹⁷¹ LYNCH, p. 10.

En este proceso la ciudad aumentó su superficie hasta apropiarse de todo el territorio que quedaba dentro de las fortificaciones de Thiers y se abrió una gigantesca red de nuevas avenidas. No obstante, las zonas próximas a los bulevares exteriores que contorneaban el viejo muro de los *Fermiers Généraux* y las que quedaban más allá mantienen en ese tiempo su carácter periférico; ya hemos visto también el poco caso que de los caminos se hace en el corpus estudiado. Uno y otro hecho atenúan la impropiedad de nuestra propuesta: a partir de todos los datos obtenidos, trazar un mapa de la imagen de París siguiendo el modelo de Lynch como una mera aproximación: su parecido con la realidad⁹⁷² nos ayudará a perfilar algunas conclusiones.

<p>BARRIOS</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Auteuil 2. Montmartre 3. Barrio elegante en torno al Bulevar 4. Barrio del Instituto 5. Barrio Latino 6. Belleville 7. Ivry y Charenton <p>NODOS</p> <ol style="list-style-type: none"> 8. <i>Champs-Élysées</i> 9. <i>Boulevard</i> 10. <i>Palais Royal</i> 11. <i>carrefour de Buci</i> 	<p>HITOS</p> <ol style="list-style-type: none"> 12. <i>Rond-Point</i> 13. caballos de Marly 14. cúpula de los Inválidos 15. jardines de las Tullerías 16. reloj del Instituto 17. <i>Notre-Dame</i> <p>LUGARES FRONTERIZOS</p> <ol style="list-style-type: none"> 18. <i>Barrière-d'Enfer</i> 19. <i>Bois de Boulogne</i>.
---	--

⁹⁷² Ya lo advierte Julien Gracq:

No hay coincidencia alguna entre el mapa de una ciudad que desplegamos y consultamos y la imagen mental que surge en nosotros con sólo nombrarla y por el sedimento depositado en la memoria por nuestros vagabundeos cotidianos (GRACQ, p. 23).



Como ayuda incluimos un segundo mapa, actual, que incluye todos los barrios, principales vías e importantes hitos monumentales.

Estudemos el primero, el obtenido de nuestro repertorio. Como se ve hay tres barrios céntricos suficientemente caracterizados, que aparecen con los números 3 (el París del *demi-monde* de *La Traviata* y *La Rondine*), 4 (el monumental barrio del

Instituto, asomado al Sena, de *Zazà*) y 5 (el Barrio Latino, de *La Bohème*). En ellos encontramos algunos nodos (8-Campos Elíseos, 9-Bulevar y 10-*Palais-Royal*, del París elegante, y 11-*carrefour de Buci*, que se presenta como nodo del Barrio Latino) y caminos (los dos primeros nodos mencionados, que tienen este doble carácter). Otro camino, que es a la vez frontera interior que divide París, es el Sena, que en el mapa solo aparece lógicamente en el tramo que va desde en *Quai de Conti* (*Zazà*) hasta su entrada en París por el Este (*Il Tabarro*). Acompaña por último a esta imagen visual del centro un cortísimo número de hitos visuales (números 12 al 17), revelador en su parquedad del poco interés por la fisonomía de la ciudad. Cabría añadir a este conjunto los hitos acústicos que son las parroquias del Este del París histórico, cuyas campanadas se identifican en *La Houppelande*. Pero si prescindimos de las fuentes literarias y nos atenemos a las óperas estrictamente, entre las ocho apenas suman tres hitos visuales: *Notre-Dame*, los jardines de las Tullerías y la cúpula de los Inválidos, lo que es muy llamativo cuando hablamos de obras ambientadas en París. Esto, por lo que se refiere al centro, propiamente a su casco urbano.

Pero la periferia, aunque no presenta nodos ni apenas hitos (la *Barrière d'Enfer*), acapara cuatro barrios (1-Auteuil, 2-Montmartre, 6-Belleville y 7- e Ivry o Charenton), la mayor parte de los caminos (el *train de ceinture* -que también debemos considerar una frontera- entre Belleville y *Point du Jour*, la prolongación de los Campos Elíseos, los bulevares exteriores y el tramo Este del Sena) y algunos lugares fronterizos (18-*Barrière d'Enfer* y 19-*Bois de Boulogne*). Curiosamente nunca se mencionan las fortificaciones de Thiers, que rodeaban de cerca el *train de ceinture*. Sustituídas hoy por un anillo de circunvalación rápida (en rojo en el segundo mapa), siguen marcando el límite exterior de la capital. El espacio escénico de casi todas las óperas estudiadas se sitúa permanente o parcialmente en alguna de estas zonas periféricas (las excepciones son *Zazà* –solo uno de sus Actos, el III, transcurre en el centro de París, y en vez de en la periferia, los otros escenarios están lejos, en la provincia- y *La Bohème* de Leoncavallo -la de Puccini sí se acerca a la misma puerta de la ciudad-). Lo contrario ocurre en *Louise* e *Il Tabarro*, de ambientación por completo periférica.

El París de la ópera no resulta por tanto suficientemente ‘legible’:

1º. No podemos establecer redes de caminos, que suelen ser el elemento preferido en la elaboración de la imagen mental de una ciudad.

2°. Tampoco completar mínimamente un mosaico de barrios, que es la segunda opción más habitual, ya que falta la mayoría del casco urbano dentro del recinto dibujado por los bulevares exteriores, justamente el centro que París siempre ha privilegiado⁹⁷³. Sí aparecen algunos muy significativos, como el tantas veces citado París del *demi-monde* y Belleville: ambos son antitéticos socialmente, como máxima representación el primero de la clase rica y holgazana y el segundo de la trabajadora revolucionaria.

3°. Apenas hay hitos visuales de una ciudad tan famosa y reproducida como París: la silueta del viejo París con *Notre-Dame* ofrece un dramático contraste con el submundo proletario y fluvial de *Il Tabarro*. Pero en *La Rondine* y el Acto III de *Zazà* que, en vez de los espacios fronterizos buscan los centrales, el fondo que ofrecen los jardines de Las Tullerías y el Sena actúa como elemento de prestigio y contribuye a dar otro carácter a esas obras.

4°. Tenemos tres o cuatro nodos pero faltan, por ejemplo el aristocrático *Faubourg Saint Germain* y el obrero *Faubourg Saint Antoine*.

5°. Se localizan muchas fronteras: el mundo fronterizo, en su dimensión horizontal, es el que se lee mejor en nuestro repertorio, con sus largas sendas periféricas, que son también fronteras, y sus barrios y lugares en torno al casco urbano de la capital.

Los habitantes de esos espacios

Ni siquiera sumando todos los títulos se obtiene una imagen completa de la sociedad. ¿Quién la da? Acaso Balzac en el conjunto de su *Comedia humana*, como reconoce Harvey⁹⁷⁴, pero no en una sola de sus novelas, a pesar de que también le interesaba la realidad sociológica, la relación entre espacio, actividad y gente⁹⁷⁵. Puede que el primero que intentó un corte completo de la sociedad parisina en una sola obra fuera Flaubert en *L'éducation sentimentale*⁹⁷⁶. Según hemos visto, los personajes de estas óperas pertenecen a variados estratos sociales. Más o menos, de arriba abajo:

⁹⁷³ MONGIN, p. 49.

⁹⁷⁴ HARVEY 2, p. 76.

⁹⁷⁵ LEGUEN, p. 148.

⁹⁷⁶ Así lo cree Cuvillier-Fleury y lo publica en *Les Débats* del 14 de diciembre de 1869 :

Le livre, à travers les révolutions et les émeutes, hante tous les étages de la société, depuis la mansarde de l'étudiant jusqu'au boudoir de la grande dame, depuis le bal de barrière jusqu'aux fêtes brillantes du banquier anobli. Il touche à tout, à l'art, à la littérature, à la politique, aux partis, à tous des drapeaux, à toutes les cocardes, il touche à tout et il flétrit tout.

-los aristócratas rusos de *Fedora* y los libertinos de *La Traviata* y las dos *Bohème*.

-el banquero Rambaldo de *La Rondine*, el matrimonio Dufresne en *Zazà*, las familias de Alfredo y Ruggero en *La Traviata* y *La Rondine* y algún amante rico en las dos *Bohème*, representantes de la burguesía.

-las grandes cortesanas de *La Traviata* y *La Rondine*.

-la gente de la farándula en *Zazà*.

-los artistas bohemios en las dos *Bohème* y en *Louise*, y los estudiantes en *Zazà*.

-los obreros en *Louise* y en *Il Tabarro*, las grisetas de las dos *Bohème* y las lavanderas de *Zazà*.

La descripción del barrio del *demi-monde* nos ha permitido poner de relieve la ociosidad y sensualidad de sus habitantes (excluida la servidumbre), a cuyo regalo se había conformado aquella zona de la ciudad. Es el caso también de los transeúntes: el Señor Duval (el padre de Armand en la novela de Dumas), de cuya profesión y rentas se nos da pormenorizada cuenta⁹⁷⁷, cuyas obligaciones no le impiden pasar en París los días que haga falta para resolver el contencioso de su hijo. Y éste despacha con naturalidad la cuestión:

*Je suis donc venu à Paris, j'ai fait mon droit, j'ai été reçu avocat, et comme beaucoup de jeunes gens, j'ai mis mon diplôme dans ma poche et me suis laissé aller un peu à la vie nonchalante de Paris.*⁹⁷⁸

Cuando Marguerite Gautier, próxima a su muerte, hace una última salida en coche por los Campos Elíseos, se encuentra a todo el mundo ocioso:

*J'ai rencontré presque tous les gens que je connais, toujours gais, toujours occupés de leurs plaisirs.*⁹⁷⁹

Coincide con el juicio de Balzac quien, no en vano, hace el retrato de los parisinos contemporáneos de esta historia:

(...) le parisien vit en enfant quel que soit son âge.

Y más adelante:

⁹⁷⁷ DUMAS 1, p. 190.

⁹⁷⁸ *Ibid.*

⁹⁷⁹ DUMAS 1, p. 301.

*Qui donc domine ce pays, sans mœurs, sans croyance, sans aucun sentiment; mais d'où partent et où aboutissent tous les sentiments, toutes les croyances et toutes les mœurs? L'or et le plaisir.*⁹⁸⁰

Es la actitud hastiada que detecta Simmel ante el gran número de estímulos y la pérdida de sentido de las cosas. La antipatía se interpone para salvar al habitante de la gran ciudad de la fragmentación de su espíritu ante la intensificación de la vida emocional inherente a su medio⁹⁸¹. Ya lo había hecho explícito Marguerite al comienzo de su relación con Armand:

*Je le sais bien, allez, j'ai été deux mois dans mon lit; au bout de trois semaines, personne ne venait plus me voir.*⁹⁸²

Los personajes de *La Traviata*, *Fedora* y *La Rondine* no trabajan, pero son sensuales: comen y beben a menudo. La propia Marguerite se muestra impaciente y hambrienta varias veces, como nunca lo están las heroínas románticas⁹⁸³. También se halagan los demás sentidos: la enumeración de objetos que colman lujosamente el piso de Marguerite, repetida tal como hemos visto en la novela, en el texto de Janin sobre Marie Duplessis e incluso en el cartel que realmente anunció la subasta de sus bienes, acaba de componer el decorado de que se rodeó. ¿Qué decir del salón de Fedora o del de Magda? El tacto y la vista de tantos objetos preciosos, los espectáculos...: nunca faltan los prismáticos en el palco de Marguerite. También se estimulan el olfato y el oído. El olfato que hace a Marguerite preferir las camelias porque no tienen olor, tantas flores llega a recibir y hasta tal punto la sofocan; hay una saturación de los sentidos, un anegarse hasta los límites de lo soportable. Marguerite llega a ser una representación extrema de este carácter⁹⁸⁴. Dice Maurois de la Duplessis: “(...) febril, enferma, insatisfecha de sí misma, necesitaba aturdirse con el placer.”⁹⁸⁵

⁹⁸⁰ BALZAC 2, p. 2.

⁹⁸¹ SIMMEL.

⁹⁸² DUMAS 1, p. 118.

⁹⁸³ DUMAS 1, p. 114. Balzac fue quien introdujo las novelas “où l'on mange”.

⁹⁸⁴ ENIVREZ-VOUS

Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. (BAUDELAIRE, p. 173)

⁹⁸⁵ MAUROIS, p. 214. Hay un paralelo en las *Scènes*, cuando Marcel habla con dureza a Mimì, convertida en una cortesana triunfante como Marguerite Gautier y pronostica su trayectoria:

(...) vous saurez, selon le caprice ou la nécessité, satisfaire, chacun à son tour ou même à la fois, tous ces nombreux adorateurs qui s'en viendront faire la queue dans l'antichambre de votre cœur comme on fait la queue à la porte d'un théâtre où l'on joue une pièce en vogue. Allez donc, allez devant vous, l'esprit allégé de souvenirs, remplacés par des ambitions; allez, la route est belle, et nous la souhaitons longtemps douce à vos pieds: mais nous souhaitons surtout que toutes ces somptuosités, ces belles toilettes ne deviennent pas trop tôt le linceul où s'ensevelira votre gaieté. (p. 314)

Y el oído, la música: si no siempre atiende en la Ópera, ella misma toca el piano en casa y se hace regalar, como los rusos de Fedora con su pianista polaco y Magda en *La Rondine*, por sus más hábiles amigos: “Ré, mi, ré, do, ré, fa, mi, ré, *voilà ce que je ne puis faire. Recommencez.*”⁹⁸⁶

Y sexo, cómo no. Un sexo fornicador y estéril, como lo era París, cuyo crecimiento vegetativo era negativo. Allí se moría más que se nacía⁹⁸⁷ y el aborto era un negocio a gran escala ya en 1850⁹⁸⁸. No puede ser la flor de Marguerite sino la camelia, que no tiene olor y por eso es también estéril. Cuando Ruggero propone a Magda casarse y vivir en el campo sueña con un hijo: hemos visto que no podrá ser, que se separarán y, sobre todo, que ella volverá a París. La ciudad crecía por la inmigración. La parábola de esta esterilidad está en la historia de la prostituta obligada a abortar por su madre, al principio de la novela⁹⁸⁹.

En las otras óperas -las dos *Bohème*, *Zazà*, *Louise* e *Il Tabarro*- predomina, en cambio, el elemento popular: *Zazà* procede de lo más bajo, aunque la sepamos camino de la cumbre en el mundo del espectáculo; Michele, el patrón de *Il Tabarro*, vive muy modestamente y está, incluso físicamente, muy cerca de sus estibadores; en *Louise*, aunque los padres aceptan los valores burgueses y querrían serlo, son pobres obreros; los vecinos de su misma colina son, a lo sumo, obreros como ellos, pero aparecen muchos que son todavía menos; los protagonistas y los amigos de Julien abrazan la vida bohemia, como los de las dos *Bohème*.

En consonancia con sus espacios de frontera, los bohemios son unos personajes fronterizos, al margen de la sociedad constituida y sus convenciones. No viven en la periferia horizontal, pero sí en la vertical. Las buhardillas son la frontera con el cielo, con la intemperie, con lo que no es la ciudad. Son disidentes del orden social, con una fuerte componente utópica, rebelde, que se contagia a sus compañeras, aunque ellas carezcan de instrucción, como la Musette de las *Scènes*:

Bien qu'elle fût forcée de vivre dans ce monde, Musette n'en avait point les mœurs ni les allures; elle n'avait point la servilité cupide, ordinaire chez ces créatures qui ne savent lire que barème et n'écrivent qu'en chiffres. C'était une fille intelligente et spirituelle, ayant dans les veines quelques gouttes du sang de

⁹⁸⁶ DUMAS 1, p. 111.

⁹⁸⁷ La mortalidad era del 30 por 1000, muy superior a la media francesa.

⁹⁸⁸ HARVEY 2, p. 249.

⁹⁸⁹ DUMAS 1, pp. 29-30. Exactamente al contrario que en *Numa Roumestan* de Daudet: el bautizo del hijo del protagonista en Aps, en la Provenza, compensa a Rosalie, la madre, de la pérdida de su hermana física, y del fracaso de su matrimonio. La vida vence. (DAUDET, pp. 369-72)

*Manon ; et, rebelle à toute chose imposée, elle n'avait jamais pu ni su résister à un caprice, quelles que dussent en être les conséquences.*⁹⁹⁰

Imposible no acordarnos del grito « *Sempre libera !* » de Violetta, ni pasar por alto la referencia a Manon.

El protagonismo de las ocho óperas, las de ambiente elegante y las de ambiente popular, corresponde siempre a personajes ‘fronterizos’, con un pie dentro y otro fuera de la sociedad: cortesanas, bohemios, una actriz procedente de la prostitución, la mujer adúltera de un barquero y una joven obrera que se escapa de casa de sus padres. Los personajes de *Fedora* en principio son una excepción : aristócratas sin arraigo en París, saltan con facilidad de un escenario a otro (San Petersburgo, París, Suiza) en elegante trashumancia ; representan, al más alto nivel, el cosmopolitismo de una ciudad que era, en tantos aspectos, la ‘capital de Europa’. Miembro de la más alta aristocracia rusa, Fedora Romazzoff⁹⁹¹ se convierte en una transgresora desde que compromete su reputación dejando que Loris pase la noche en su casa y, a continuación fugándose con él a Suiza, lo que la convierte además en cómplice de un sospechoso de asesinato y de conspirar con los nihilistas.

Como se ve, las mujeres acaparan el protagonismo. Es muy notable la tipología de las mujeres parisinas que le pasan por la cabeza a Frédéric en *L'éducation sentimentale*, en presencia de su adorada señora Arnoux:

*Les prostituées qu'il rencontrait aux feux de gaz, les cantatrices poussant leurs roulades, les écuyères sur leurs chevaux au galop, les bourgeoises à pied, les grisettes à leur fenêtre, toutes les femmes lui rappelaient à celle-là, par des similitudes ou par des contrastes violents.*⁹⁹²

La condición de la mujer en el siglo XIX la hace un personaje fronterizo que participa a medias de la vida social: generalmente conservadora, acomodada a la norma y asociada a la suerte del marido, en la práctica como una menor de edad según el Código Napoleónico, es vulnerable a las asechanzas que conspiran contra su honorabilidad⁹⁹³, dadas las draconianas condiciones impuestas a su sexualidad:

La civilisation d'aujourd'hui donne clairement à entendre qu'elle admet les relations sexuelles à l'unique condition qu'elles aient pour base l'union indissoluble, et contractée une fois pour toutes, d'un homme et une femme; qu'elle ne tolère pas la sexualité en tant que source autonome de plaisir et n'est

⁹⁹⁰ MURGER 2, p. 294.

⁹⁹¹ En la ópera se evita el Romanoff del drama, por respeto a la familia imperial.

⁹⁹² FLAUBERT, p. 80.

⁹⁹³ DAUMARD, pp. 183-97.

*disposée à l'admettre qu'à titre d'agent de multiplication que rien jusqu'ici n'a pu remplacer.*⁹⁹⁴

Fuera de esto, es un ser marginal estigmatizado como fuente del mal. De hecho, es conocido cómo la 'tentadora' voz femenina estuvo durante siglos apartada de la música⁹⁹⁵, no solo religiosa, sino teatral, situación que vino a acabar durante la Ilustración y a invertirse en la ópera del siglo XIX:

*(...) la Mujer va errante, fantástica y espléndida, por el umbral de una vida de la que está por siempre exiliada. Ingenuo espejo de los miedos de la época, la novela popular, que florece en torno a 1840, sólo le otorga dos papeles: la mujer honesta, presa de las persecuciones, o la mujer perversa, causa de todos los males y de todos los escándalos.*⁹⁹⁶



Un doble autorretrato femenino del París de la época: entre la mujer libre y, por tanto, réproba, y la honorable a fuer de aherrojada; la *Implorante* de Camille Claudel (que le ha prestado sus propios rasgos⁹⁹⁷) y la burguesa de Eva Gonzales (1874), que bien pudieran equivaler a Zazà y la señora Dufresne respectivamente.

⁹⁹⁴ FREUD 2, pp. 56-7.

⁹⁹⁵ CASTARÈDE, pp. 59-64.

⁹⁹⁶ MICHAUD, p. 112.

⁹⁹⁷ Dice su hermano Paul: *esa muchacha desnuda ¿es mi hermana! Mi hermana Camille. Implorante, humillada, de rodillas, ella tan soberbia, tan orgullosa, así es como se ha representado. ¡Implorante, humillada, de rodillas y desnuda!* (CLAUDEL, p. 7)

Todavía a finales del siglo escribe Gómez Carrillo:

*¿Cuáles son las parisienses típicas y representativas entre 1890 y 1913?... Clotilde, la heroína de Beque, y Zazà, y también Naná, y por fin, Claudine...*⁹⁹⁸

Si esto es así en la literatura, ¿qué decir de la ópera? Consideremos a nuestras protagonistas: Violetta, Mimì, Fedora, Louise, Magda, Zazà y Giorgietta, que se suman a Norma, Adriana, Medea, Lakmé, Lucia, Martha, Marguerite, Jenufa, Katia, Manon, Gioconda, Tosca, Butterfly, Suor Angelica, Turandot, Cenerentola, Salomé, Elektra, la Mariscala, Gilda, Aida... Es innegable el interés predominante del género por los personajes femeninos. Marie-France Castarède advierte de que la belleza de la música no debe ocultar la lucha entablada contra los prejuicios ligados a la dominación masculina⁹⁹⁹. Provocan especial sugestión las mujeres libres: Carmen y Mignon son dos ilustres *bohémiennes* (aquí ‘gitanas’), acaso como la *zingara* Zazà, que no pueden faltar en esa relación. David Harvey señala la proximidad entre trabajadora por cuenta propia y prostituta que evoca el término *femme isolée*, la mujer emancipada que no goza de la protección de la familia. A ella se asocian la indisciplina y la turbulencia sexual¹⁰⁰⁰. Mosco Carner describe así a las heroínas puccinianas:

*(...) todas mujeres mancilladas de una manera u otra y todas proscriptas sociales. Están primero las jóvenes de dudosa virtud que constituyen la mayoría: Manon, Mimì, Musetta, Madame Butterfly y Magda (...). Está Liù, una joven esclava y, por consiguiente un ser inferior. En cuanto a Tosca, es cierto que es una célebre cantante, pero su inmoralidad reside en su libre relación con Cavaradossi; es, además, una artista y por lo tanto sospechosa para la moralidad burguesa convencional. Y está la más rara de las heroínas de Puccini, Minnie, un puro ángel que, sin embargo, se asocia con la gentuza de un campamento minero en el Lejano Oeste, y que no se detiene ante una trampa más o menos. Por su parte Giorgetta, que proviene de un bajo suburbio parisiense, es adúltera, y la monja Angelica, aunque de elevada cuna, ha deshonrado el nombre de su familia con un hijo ilegítimo.*¹⁰⁰¹

Si el orden, los compromisos sociales y familiares, el egoísmo y la mentira se atribuyen en Zazà al personaje burgués, Milio Dufresne, el desorden, la vida libre de ataduras, la generosidad y la autenticidad son las cualidades de Zazà. Hemos visto que la princesa Fedora arruina su reputación por Loris. Louise, por su parte, se escapa de casa de sus padres para vivir con un bohemio: es la única que no resulta castigada. El pecado de todas ellas ha sido entregarse al amor verdadero. Dice Freud que abrazar de

⁹⁹⁸ GÓMEZ CARRILLO, p. 38.

⁹⁹⁹ CASTARÈDE, p. 106.

¹⁰⁰⁰ HARVEY 2, p. 237.

¹⁰⁰¹ CARNER 2, pp. 370-1.

manera radical una vía concreta hacia la felicidad trae inexorablemente el castigo¹⁰⁰². En *Malestar en la civilización* reflexiona sobre este ‘desclasamiento’ de las mujeres, a quienes la civilización moderna relega¹⁰⁰³.

También la enfermedad puede colocar a las personas en una cierta frontera. ¿Qué clase de espacio es, por ejemplo, el *Berghof* de *La montaña mágica* y qué costumbres, valores e incluso medida del tiempo rigen allá arriba? Susan Sontag se ha ocupado de la tuberculosis de forma muy reveladora (Marguerite Gautier y Mimi). A diferencia de epidemias anteriores como la peste bubónica o el cólera, que golpeaba a los individuos en tanto que miembros de una comunidad afectada, la tuberculosis aísla al enfermo de su comunidad¹⁰⁰⁴, lo condena a una especie de exilio:

*To be cured, the patient has to be taken out of his or her daily routine.*¹⁰⁰⁵

Hace del enfermo alguien especial, liberado de las convenciones burguesas:

*It supplied an important model of bohemian life, lived with or without the vocation of the artist(...). The Romantics invented invalidism as a pretext for leisure, and for dismissing bourgeois obligations in order to live for one's art.*¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰² FREUD 2, p. 30. La literatura de la época lo confirma ; Harvey lo ha observado en la obra de Balzac : *Aquéllos, principalmente mujeres, que, de buen grado, se abandonan al amor verdadero y entregan su intimidad, sufren consecuencias mortales* (HARVEY 2, p. 60).

¹⁰⁰³ (...) *les femmes ne tardent pas à contrarier le courant civilisateur; elles exercent une influence tendant à la ralentir et à l'endiguer. Et pourtant ce sont ces mêmes femmes qui, à l'origine, avaient établi la base de la civilisation grâce aux exigences de l'amour. Elle soutiendront les intérêts de la famille et de la vie sexuelle alors que l'oeuvre civilisatrice, devenue de plus en plus l'affaire des hommes, imposera à ceux-ci des tâches toujours plus difficiles et les contraindra à sublimer leurs instincts (...). La part qu'il en destine à des objectifs culturels, c'est surtout aux femmes et à la vie sexuelle qu'il la soustrait; le contact constant avec d'autres hommes, la dépendance où le tiennent les rapports avec eux, le dérobent à ses devoirs d'époux et de père. La femme, se voyant ainsi reléguée au second plan par les exigences de la civilisation, adopte envers celle-ci une attitude hostile* (FREUD 2, p. 55).

¹⁰⁰⁴ SONTAG, pp. 37-8.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.* p. 36.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.* pp. 33-4.



La tuberculosis llega a interpretarse como una rebelión del cuerpo, como una forma de expresión, a causa del exceso de sentimientos y de la insatisfacción de los deseos¹⁰⁰⁷. Incluso, desde el punto de vista económico, como una forma de derroche de las propias fuerzas, de despilfarro frente a la virtud tan burguesa del orden¹⁰⁰⁸.

La última frontera, la tumba, es el destino prefigurado desde el principio de *La Bohème* de Puccini y de *La Traviata*. La novela de Dumas empieza por ahí, por la muerte, para volver luego sobre el relato de la vida pasada. Veremos que lo mismo hace la película de Zeffirelli aprovechando el preludio. Violetta/Marguerite es un personaje fronterizo también por su enfermedad¹⁰⁰⁹. Susan Sontag, en su libro sobre las metáforas de la enfermedad plantea así la frontera entre ambos territorios:

*Illness is the night-side of life, a more onerous citizenship. Everyone who is born holds dual citizenship, in the kingdom of the well and in the kingdom of the sick. Although we all prefer to use only the good passport, sooner or later each of us is obliged, at least for a spell, to identify ourselves as citizens of that other place.*¹⁰¹⁰

¹⁰⁰⁷ *Ibid.* pp. 44-5.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.* p. 63.

¹⁰⁰⁹ Daudet lo expresó del modo más explícito, en boca de Hortense, el personaje de Numa Roumestan: -Non, je ne dormais pas; et pourtant je rêvais... Je rêvais que j'allais mourir. J'étais juste à la lisière de ce monde, penchée vers l'autre, oh! Penchée à tomber... Je te voyais encore, et des morceaux de ma chambre; mais j'étais déjà de l'autre côté, et ce qui me frappait, c'était la silence de la vie, auprès de la grande rumeur que faisaient les morts, un bruit de ruche, d'ailes battantes, un grésillement de fourmilière, ce grondement que la mer laisse au fond des gros coquillages. Come si la mort était peuplée, encombrée autrement que la vie... (DAUDET, p. 356)

¹⁰¹⁰ SONTAG, p. 3.

Terrible es la identificación de Baudelaire de la vida y el hospital:

*Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre.*¹⁰¹¹

Marguerite alude constantemente a lo breve de los días que le quedan, lo mismo para atreverse a desafiar su destino y sacrificarlo todo para ser feliz y vivir un auténtico amor, aunque sea corto, que para arrojarle al torbellino de los placeres con desesperación suicida y acabar cuanto antes¹⁰¹². Freud diría que su instinto de muerte no se dirige agresivamente hacia el exterior, sino que se vuelve autodestructivo¹⁰¹³. Participa así de uno de los tópicos de la enfermedad puestos de relieve por Susan Sontag:

*Like the mental patient today, the tubercular was considered to be someone quintessentially vulnerable, and full of self-destructive whims.*¹⁰¹⁴

De hecho se puede pensar en una vocación de malditismo y hasta en un cierto dandismo, muy poco femenino. Para Ana María Moix, traductora de la novela, Marguerite es un Dumas travestido¹⁰¹⁵. No obstante, esta actitud no es única en la literatura: en *L'éducation sentimentale* llama la atención una actitud similar en una muchacha que asiste a un baile de disfraces, que se expone sudorosa al frío de la ventana abierta, bebe en exceso y no atiende a quienes le instan a que sea prudente y se cuide:

*-Bah! à quoi bon? autant ça qu'autre chose! la vie n'est pas si drôle.*¹⁰¹⁶

La proximidad de la muerte le da valor para una cosa y la contraria. La enfermedad dibuja una especie de espacio fronterizo, un borde constante que induce a la

¹⁰¹¹ "Any where out of the world" (BAUDELAIRE, p. 182)

¹⁰¹² *J'avais comme l'espérance de me tuer rapidement, à force d'excès, et je crois, cette espérance ne tardera pas à se réaliser* (DUMAS 1, p. 296).

¹⁰¹³ FREUD 2, p. 74.

¹⁰¹⁴ SONTAG, pp. 63-4.

¹⁰¹⁵ (...) *Marguerite Gautier, que es Alexandre Dumas, hubiera deseado ser Georges Duval, el padre de Armand, ese dechado de mediocridad que irrumpe en su vida para arruinarla (...). ¿Qué es sino travestismo social ese perdón imposible de Marguerite a Georges Duval?* (MOIX, pp. 26-9). Una idea que nos parece certera, y así lo corrobora este pasaje del drama:

GUSTAVE.- *Vous êtes une honnête fille, Marguerite.*

MARGUERITE.- *Non, mais je pense comme un honnête homme* (A. III, Escena III).

Sobre el dandismo es muy revelador el estudio de Sartre sobre Baudelaire: aristocracia espiritual inalcanzable por el esfuerzo y el dinero; institución al margen de las leyes pero con otras leyes más rigurosas; moral del esfuerzo que fortifica la voluntad y disciplina el alma; casta moral desclasada; y solución personal, en Baudelaire, al problema de la situación social del escritor (SARTRE).

¹⁰¹⁶ FLAUBERT, p 147.

protagonista a salirse de lo previsto, y de eso se trata. Por eso hay historia. Por algo concluye la novela con estas palabras:

*L'histoire de Marguerite est une exception, je le répète; mais si c'eût été une généralité, ce n'eût pas été la peine de l'écrire.*¹⁰¹⁷

Otros aspectos de la enfermedad se han invocado. Susan Sontag describe la buena prensa de ciertas enfermedades en ciertas épocas, como indicadores de distinción y sensibilidad:

*Gradually, the tubercular look, which symbolized an appealing vulnerability, a superior sensivity, became more and more the ideal look for women –while great men of the mid- and late nineteenth century grew fat, founded industrial empires, wrote hundred of novels, made wars, and plundered continents*¹⁰¹⁸.

La misma belleza tuberculosa de Mimì. La enfermedad y la muerte en la música es un campo de estudio prometedor, y las doctoras Kallmeyer y Merino anuncian para este otoño un sugestivo ciclo de conferencias¹⁰¹⁹.

Y hay otra frontera, aquí como en casi la totalidad de los relatos, la de la edad juvenil, la de las esperanzas, en la que los protagonistas se juegan su destino.

Interpretación psicológica de los espacios analizados

París es la capital de la fantasmagoría, la capital onírica del siglo XIX¹⁰²⁰, y la ópera ofrece al inconsciente de cada espectador un espejo de sus fantasmas

¹⁰¹⁷ DUMAS 1, p. 315.

¹⁰¹⁸ SONTAG, p. 30. La literatura constata a menudo uno y otro aspecto. La tuberculosis embellece, en este caso a un niño. Es un médico quien escribe:

Siempre pensé que John sería un niño inteligente y cariñoso, pero nunca le hubiera creído guapo. Ahora lo miraba y sus facciones parecían cambiadas; los ojos parecían mucho más grandes y más oscuros. Se había convertido en un hermoso niño, hermoso como el genio del amor o el de la muerte (...). ¿Asistía yo a otro inopinado misterio de la vida? ¿O era la muerte, el gran escultor, quien con su mano maestra reformaba y afinaba las facciones del niño antes de cerrarle los párpados? (MUNTHER, p. 184)

En cambio, los hombres triunfadores cambian de hechuras y engordan:

Il était bien changé, bien mûri. Il avait maintenant une allure, une tenue, un costume d'homme posé, sûr de lui, et un ventre d'homme que dîne bien. Autrefois il était maigre, mince et souple, étourdi, casseur d'assiettes, tapageur et toujours en train. En trois ans Paris en avait fait quelqu'un de tout autre, de gros et de sérieux, avec quelques cheveux blancs sur les tempes, bien qu'il n'eût pas plus de vingt-sept ans. (MAUPASSANT 1, p. 7)

¹⁰¹⁹ KALLMEYER.

¹⁰²⁰ BENJAMIN

originarios: fantasmas del nacimiento y de la muerte, de la escena primitiva, de la diferencia de los sexos, de la seducción, de la castración. El espectador es conducido a una regresión onírica, acentuada desde que, avanzado el siglo XIX se fue imponiendo la costumbre de mantener silencio durante toda la representación, y ya en el siglo XX, de dejar a oscuras la sala e iluminado solo el escenario¹⁰²¹. Ya lo anunciaba Sachs en *Los Maestros Cantores*:

*Mein Freund!
Das grad ist Dichters Werk
daß er sein Träumen deut und merk.
Glaubt mir,*

*des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgetan:
all Dichtkunst und Poeterei
ist nichts als Wahrtraumdeuterei.*¹⁰²²

Los personajes de la ópera sueñan a veces y nos cuentan sus sueños, como

Elsa:

*In Lichter Waffen Scheine
ein Ritter nahte da,
so tugendlicher Reine
ich keinen noch ersah:
Ein golden Horn zur Hüften,
gelehnet auf sein Schwert -*

*so trat er aus den Lüften
zu mir, der Recke wert;
mit züchtigem Gebaren
gab Tröstung er mir ein;
des Ritters will ich wahren,
er soll mein Streiter sein!*¹⁰²³

Pero el sueño se adueña del escenario y del teatro entero cuando realmente aparece Lohengrin sobre la barca que arrastra el cisne mientras todo lo envuelve una música encantadora. Genet lo ha visto para el teatro:

Si nous allons au théâtre, c'est pou pénétrer dans le vestibule, dans l'antichambre de cette mort précaire que sera le sommeil (...). Quand le rideau se

¹⁰²¹ El barítono Luis Sagi Vela explicaba en sus charlas de Radio Nacional de finales de los años 70 cómo, para un espectador entregado a la voluptuosidad de la música y las voces, la sala de un teatro de ópera durante una representación semeja el encierro en el seno materno, con su penumbra, reposo y bienestar. Justificaba además con ello la tendencia de algunos espectadores a quedarse dormidos.

¹⁰²²

*SACHS
Amigo mío, ésa es la labor del poeta,
prestar atención a sus sueños,
e interpretarlos.
La ilusión más verdadera del hombre*

*se le manifiesta en sus sueños:
toda poética no es otra cosa
que la interpretación de la verdad
oculta en el soñar. (A.III, Esc. 1ª)*

¹⁰²³

*Con su refulgente armadura,
se me apareció un caballero.
Jamás antes había yo visto uno
tan lleno de virtud.
De su cinto colgaba un cuerno de oro
Inclinado en su espada se acercó a mí*

*atravesando el aire,
el valeroso héroe que,
con dulces palabras,
me llenó de consuelo.
A ese caballero aguardo.
¡El será mi campeón! (Lohengrin, A.I)*

*lève, nous entrons dans un lieu où se préparent les simulacres infernaux. C'est le soir afin qu'elle soit pure (cette fête) qu'elle puisse se dérouler sans risquer d'être interrompue par une pensée, par une exigence pratique qui pourrait la détériorer...*¹⁰²⁴

La ópera es el escenario privilegiado de las pasiones humanas, singularmente la del poder y la amorosa. Esta segunda es la que impera en nuestro repertorio: una pasión enajenante, ligada a la nostalgia de la fusión según el modelo del paraíso perdido, donde el niño formaba un todo con su madre. La pasión amorosa hace perder la noción del tiempo de la realidad y se apropia del tiempo musical, en que los amantes se aíslan del mundo; la voz cantada disuelve el sentido de las palabras y se atiene solo a la seducción, como la voz de la madre; las operaciones del pensamiento lógico secundario son relegadas por la regresión al sueño y a sus fantasmagorías; la belleza del canto (melodía), su salvajismo (sobrealado) y desamparo (vocalizaciones y sollozos) actúan directamente sobre el inconsciente; la lengua es arrumbada por el lenguaje del cuerpo; los amantes se hallan en situación de hipnosis mutua y su amor se convierte en adicción; su identidad social se ve amenazada por la *hybris* de la desmesura dionisiaca; y la sociedad se siente desafiada.

En la ópera se intenta todo para colmar la demanda, restaurar la carencia y abolir el extravío primitivo. Las dificultades se exponen muy patentes: la crudeza del medio en *La Bohème*, las diferencias sociales en *La Traviata*, *Zazà* y *La Rondine*, la falta de garantías en la autocracia zarista de *Fedora* y los celos y la violencia en *Il Tabarro*. Y el *partenaire* (el tenor) no logrará superarlas¹⁰²⁵. Nuestras heroínas mueren y, con ellas los espectadores, aunque al acabar la función retoman su vida. Lo explica Freud:

*En el terreno de la ficción encontramos la pluralidad de vidas de las que tenemos necesidad. Morimos como los héroes con los que nos hemos identificado: sin embargo, sobrevivimos a ellos y estamos dispuestos a morir de nuevo con otro héroe permaneciendo al mismo tiempo sanos y salvos.*¹⁰²⁶

Pero mucho antes ya lo dijo un autor, barroco, cómo no:

*C'est aussi par mon art qu'on vole sans plumes, qu'on marche sans mouvoir les pieds; et c'est moi seul enfin par qui l'on meurt sans perdre la vie.*¹⁰²⁷

¹⁰²⁴ GENET, p. 33.

¹⁰²⁵ CASTARÈDE, pp. 23, 81 y 89-90.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, pp. 90-1.

¹⁰²⁷ CYRANO, p. 170.

Cyrano de Bergerac hace hablar de sí mismo al sueño, que tiene tanto que ver con un producto artístico de origen típicamente barroco como es la ópera, aunque no siempre se haga tan explícita esta relación como en *Die tote Stadt*, según veremos. Nos ocupamos del París del *verismo*, que es, como toda ciudad de ficción, un espacio poético, una especie de ensoñación¹⁰²⁸. Los espacios fronterizos, de tan especial relevancia en nuestro repertorio, tienen una gran relación con el sueño, que muestra contactos con la realidad pero en el que rigen “normas absurdas” y “perspectivas engañosas” que es preciso descifrar¹⁰²⁹. Es como el espacio en que entra Macbeth cuando visita a las brujas, que proclaman que lo bueno es malo y lo malo es bueno, un mundo que le confunde y que le lleva luego a la tragedia cuando realiza en la realidad actos abominables que sí se toleran en el sueño. ¿No es eso la locura?

*Enfin je fais ma demeure au centre d'un labyrinthe inexplicable, où la raison du sage et du fol, du savant et de l'idiot, s'égare de compagnie.*¹⁰³⁰

Como en los sueños, un mundo quimérico, nocturno, en el que viven personajes también quiméricos se aparece en las fronteras de París: alturas donde los bohemios artistas sueñan, aman y golpean a veces a sus amantes; proletarios engañados y locos de celos bajo los puentes; noches¹⁰³¹ de ruidosa juerga o de crimen, de emboscada, de confidencias y revelaciones, de andanzas, rupturas y promesas; periferias de excursión dominical y escapadas amorosas, pero también de exclusión social, ambiciones y rencores¹⁰³²; la frontera de la enfermedad, que quita de la circulación a la cortesana más encumbrada, la eclipsa en un limbo de solitaria convalecencia o la mata, como a la escuálida griseta...

Dice Roland Barthes que para abordar una semiótica de la ciudad haría falta, entre otras disciplinas, dominar la Psicología y el psicoanálisis¹⁰³³ y Friedländer que la Psicología ha de ser la ciencia del Arte. ¿Qué lectura psicoanalítica pueden tener los lugares de nuestro repertorio? La psicología topológica de Lewin define el ‘espacio

¹⁰²⁸ FRATICELLI, p. 13 y, en el mismo volumen, De Diego, pp. 29-30.

¹⁰²⁹ FRATICELLI, p. 13.

¹⁰³⁰ CYRANO, p. 169.

¹⁰³¹ La noche es también en Wagner el territorio del *Wahn*, la manifestación de lo irracional (ilusión vana, imaginación fantástica, mitomanía, locura momentánea, ofuscación del hombre reflexivo, ensueño, delirio, obcecación, autoindulgencia...), una realidad que el día esconde bajo las ordenadas convenciones y el disimulo: el contraste entre uno y otra se muestra en los Actos I y II de *Los Maestros Cantores* y en *Tristán e Isolda*, donde los protagonistas pueden ser ellos mismos cuando los protege la noche (MAYO, pp. 196-7).

¹⁰³² Son espacios frecuentados también por la literatura (*La busca*), el cine (*La commare secca*, 1962, de Bertolucci y Passolini) y la pintura (Eduardo Valente).

¹⁰³³ BARTHES 1, p. 257.

vital' como el 'campo' dentro del cual tiene lugar la conducta individual y por cuya valencia positiva o negativa está influída¹⁰³⁴:

*Conducta = función (Persona . Medio Ambiente)*¹⁰³⁵.

A esto es a lo que llamamos la influencia del medio, del *milieu* tan eficazmente subrayado por el teatro del boulevard y tan en boga durante el naturalismo, que de manera pseudocientífica defendía su determinismo, junto con el biológico, coincidiendo en esto con la visión psicoanalítica de Castarède:

*(...) lo trágico está, por lo general, en el lugar de la cita.*¹⁰³⁶

Il Tabarro presenta un caso extremo de la influencia del medio: la intención es que, nada más alzarse el telón y con solo ver el escenario, hundido a la profundidad del subsuelo de París, el espectador intuya que algo malo va a que ocurrir allá abajo. Las antípodas están en el espléndido salón de *Fedora*, donde por cierto, también se cuece una enrevesada tragedia policiaca. En *Zazà*, la contraposición entre el salón de la casa de la protagonista (vulgar y desordenado) y el de los Dufresne (impecable y de buen gusto) lo dice todo: sus habitantes tienen trazados destinos diferentes. En *La Bohème*, *Louise*, *La Traviata* y *La Rondine* se vincula el deseo de cambiar de vida y eludir el destino a mudarse a un nuevo escenario.

Hemos encontrado en el repertorio estudiado espacios abiertos y cerrados: predominan los cerrados en *La Bohème* de Leoncavallo, *Fedora*, *La Traviata* y *Zazà* (en los dos últimos casos, todos lo son); hay equilibrio en *La Bohème* de Puccini, y en *Louise*; y predominio de los abiertos en *La Rondine* e *Il Tabarro* (en este caso, un único espacio, abierto).

La Psicología se ha ocupado de los espacios abiertos y cerrados desde el diagnóstico de patologías como la agorafobia, por K.F. Westphall en 1872, y la claustrofobia, por Benjamin Ball en 1879¹⁰³⁷, esta última padecida especialmente por mujeres. En algunas de nuestras protagonistas se manifiestan deseos de escapar del lugar cerrado. En tres casos se trata, específicamente, de evitar mediante el aislamiento el mal que viene de los demás, en este caso de la sociedad parisina¹⁰³⁸: para Violetta (*La*

¹⁰³⁴ SCHÖNPFLUNG, p. 29.

¹⁰³⁵ DORSCH, p. 277.

¹⁰³⁶ CASTARÈDE, p. 81.

¹⁰³⁷ VALLS, p. 29.

¹⁰³⁸ FREUD 2, p. 22.

Traviata), Fedora y Magda (*La Rondine*) su escapada a un lugar abierto y fuera de París, en el campo, es la condición de una felicidad que inesperadamente parece al alcance. En *La Traviata* resulta más agobiante el predominio de los espacios cerrados, con la única excepción del A. II. La tensión impuesta por el lugar cerrado aumenta en *Il Tabarro*, que ocurre toda al aire libre pero donde Giorgietta muestra auténtica fobia a entrar en el camarote. No en vano, cuando por fin entra, ocurre en cubierta la tragedia. Pero sobre todo es patente en *Louise*, cuya protagonista se ahoga en el domicilio familiar, al que llama *prison*¹⁰³⁹, y acaba la obra fugándose literalmente.

Un remedio a la claustrofobia es abrir puertas y ventanas: es lo que hace Louise, y así se comunica con Julien, su vecino y novio, desde la primera escena. También por la ventana abierta llega a Violetta el canto de Alfredo desde la calle al final del A. I. Si la casa simboliza el cuerpo¹⁰⁴⁰ y la habitación, según Freud¹⁰⁴¹, el seno materno y, en general, el sexo femenino¹⁰⁴², ventanas y puertas simbolizan los orificios del cuerpo¹⁰⁴³. El espacio cerrado de una habitación deja de serlo del todo cuando se abre la ventana: Violetta y Louise se muestran receptivas a la seducción del varón y deciden dar el paso que cambie sus vidas.

No parecen sentir especial opresión por los lugares cerrados o abiertos los protagonistas de las dos *Bohème*. Tal vez sus buhardillas tienen un algo de intemperie: reciben generosamente la luz solar, cuando la hay, y disfrutan de amplias vistas desconocidas en los más acomodados pisos de abajo, y las goteras y corrientes de aire cuelean dentro las inclemencias del largo invierno. Entran y salen con despreocupación, como tantos otros personajes que vienen de visita, a dar sablazos, a comer, a celebrar una fiesta o a quedarse unos días.

Hemos visto que las buhardillas no se comportan como ‘verdaderas’ habitaciones. Carecen de ese carácter acogedor, protector y femenino; presentan un desorden típicamente masculino y sus titulares son hombres: Marcello y Rodolfo. El contraste con las habitaciones ‘femeninas’ es patente: los acomodados salones de Flora, Magda y Violetta, las cortesanas; el dormitorio de la última (que es su último refugio);

¹⁰³⁹ A.IV. Ya desde el A.I Julien y Louise han comparado el domicilio familiar con una cárcel y a ella con una reclusa.

¹⁰⁴⁰ Augé trae ejemplos de culturas primitivas coincidentes con esta interpretación freudiana en que el cuerpo se confunde con el territorio y viceversa (AUGÉ 1, p. 66).

¹⁰⁴¹ Estos símbolos se conocen de manera inconsciente: su significado se transmite en fábulas y mitos, en el folklore, costumbres, proverbios, cantos, lenguaje poético y común, y ayudan a interpretar los sueños (FREUD 1, p. 165).

¹⁰⁴² *Ibid.* pp. 161-2.

¹⁰⁴³ *Ibid.* p. 164.

el de Zazà, la actriz; el de los Dufresne, los burgueses (en este último es muy significativo cómo Zazà lee en todo lo que le rodea la presencia de una mujer, la esposa de su amante); el de Fedora, la princesa rusa; incluso el modesto comedor de la familia de Louise o el cuarto de Mimì, que ya comentaremos, incorporado en la película de Comencini.

Por otra parte, las amantes de los bohemios son dadas a los espacios abiertos, la calle y los escaparates (como vimos en la de Leoncavallo), las andanzas nocturnas y demás. Ni rastro tampoco de agorafobia.

Sí la hay en el caso de los padres de Louise, especialmente de su padre, una agorafobia desplazada a su hija, que no querría que saliera de casa ni a trabajar al taller, a pesar de la necesidad que tienen de su salario de costurera. Freud interpreta la agorafobia como miedo a la violación, y la claustrofobia como miedo al onanismo solitario, por exceso de libido sin emplear y por la represión de deseos edípicos¹⁰⁴⁴. Vista la relación de Louise con su padre, que no aprueba el novio de la niña y que todavía la quiere sentar sobre sus muslos, acariciarla y contarle cuentos, el caso parece de libro.

Hemos visto que *Il Tabarro* transcurre todo el tiempo al aire libre. Giorgetta no se queja expresamente de ello, pero lamenta el desarraigo, el no ser de ninguna parte, yendo y viniendo por el río y los canales del Norte; añora la vida de un barrio y tal vez una casa de verdad, aunque no lo llegue a decir. En cualquier caso, que todo ocurra en un espacio abierto, incluso el crimen, aumenta el patetismo y la crudeza de la historia, la imagen de precariedad de unas personas que viven sin intimidad, prácticamente a la intemperie. Transmite agorafobia a los espectadores.

A pesar de que ni siquiera en el psicoanálisis se admita hoy día un simbolismo término a término¹⁰⁴⁵, y ello afecta a mucho de lo dicho más arriba, sigue siendo interesante como referencia la interpretación freudiana: el barco, como la habitación, sería otro símbolo de la mujer¹⁰⁴⁶. Así, cuando hacia el final de *Il Tabarro* Luigi accede furtivamente al barco en la oscuridad de la noche, es castigado porque a la vez estaba accediendo a la mujer prohibida.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*

¹⁰⁴⁵ BARTHES 1, p. 262.

¹⁰⁴⁶ FREUD 1, p. 168.

Los valores de la ciudad moderna. Los de fuera.

Nos ocuparemos de los valores que se atribuyen a lo urbano y de la ideología que se desprende de estas obras de ficción. La ideología forma parte de la realidad, es un nivel de la totalidad social; es realidad y crea la realidad¹⁰⁴⁷. Venimos tratando los espacios de la ciudad, pero la ciudad es una mezcla de lo físico y lo mental. De hecho, la ciudad europea está más vinculada a un tipo de hombre que a un espacio físico. La ciudad es multiplicadora de relaciones, aceleradora de intercambios, generadora de valores urbanos¹⁰⁴⁸

Nos corresponde localizar estos valores en ocho obras de un género de teatro musical, siendo el teatro como es, desde su origen, un elemento transmisor de ideología. De hecho llegó a adquirir la máxima relevancia en la formación del ciudadano en la antigua Grecia:

*Il teatro consiste in una comunicazione-manipolazione, tende sempre a fare, ad agire sul destinatario, oltre che a dire (rappresentare, raccontare) e a fingere di fare.*¹⁰⁴⁹

En la época que nos ocupa era enormemente popular y por ello fue más controlado por las autoridades que otros productos artísticos, convertido en instrumento de propaganda de la ideología burguesa¹⁰⁵⁰. Igualmente lo era la música, porque:

*(...) promueve estados de ánimo, imágenes y sentimientos. Puede ser un medio infalible de sugestión planeada, puede 'pintar' situaciones.*¹⁰⁵¹

La música transmite unas imágenes en las que subyacen los elementos con que se elaboran consciente o inconscientemente los sistemas de valores¹⁰⁵², la ideología que justifica los intereses de la clase dirigente: se trata de unificar a la sociedad y de orientar los comportamientos individuales¹⁰⁵³. La ópera, que tanto depende de la censura, como hemos visto con Verdi, y del apoyo de las autoridades¹⁰⁵⁴, que reúne música y teatro participa por tanto enteramente de todo esto.

¹⁰⁴⁷ SANTOS 1, p. 106.

¹⁰⁴⁸ MONGIN, pp. 31, 36 y 105.

¹⁰⁴⁹ MARINIS, p. 173.

¹⁰⁵⁰ HAUSER, p. 106.

¹⁰⁵¹ PRIEBERG, p. 306.

¹⁰⁵² DUMONT, pp. 28-9. Elisa Martínez Garrido ha analizado minuciosamente en *La Traviata* su capacidad de persuasión mediante e placer psicológico del reconocimiento, gracias al uso del principio de repetición a su estructura circular (MARTÍNEZ).

¹⁰⁵³ APTER, pp. 15-46.

¹⁰⁵⁴ La Ópera y su correcta gestión es una de las grandes preocupaciones del político Numa Roumestan, el provenzal triunfador en París que retrata Daudet, y si ha de ser infiel a su mujer, lo es, naturalmente, con una cantante de ópera. Ya en su época de estudiante era un apasionado:

París, como máxima expresión del mito de la ciudad moderna, genera una serie de valores urbanos propios, distintos de los de otras ciudades:

*Les villes surtout ont ainsi une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l'amour nouveau, au renoncement, au veuvage. Toute cité est un état d'âme, et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage à nous en un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air.*¹⁰⁵⁵

Valores explícitos:

-individualismo: libertad personal, también de creación y progreso individual. Los artistas bohemios usan de la libertad que da la gran ciudad para vivir a su aire; crean de acuerdo con su ideal, aunque a veces la necesidad les obligue a trabajos 'alimenticios'; tienen la 'sana' aspiración de triunfar y situarse socialmente. La ciudad moderna es un territorio físico e imaginario que da la libertad: "El aire de la ciudad os hace libres", ofrece al individuo un espacio público donde identificarse y liberarse, ofrece también el anonimato¹⁰⁵⁶.

Un personaje de Flaubert, consciente de lo que lleva dentro, se dice:

*Ainsi, cette catastrophe était un bonheur, après tout; comme ces tremblements de terre qui découvrent des trésors, elle lui avait révélé les secrètes opulences de sa nature. Mais il n'existait au monde qu'un seul endroit pour les faire valoir: Paris! car dans ses idées, l'art, la science et l'amour (ces trois faces de Dieu, comme eût dit Pellerin) dépendaient exclusivement de la capitale.*¹⁰⁵⁷

La ciudad libera al individuo de las solidaridades familiares del modo de vida tradicional, a Alfredo y a Ruggero en *La Traviata* y *La Rondine*, como a Des Grieux en *Manon Lescaut*.

-solidaridad: la ciudad multiplica los encuentros, acelera los intercambios, propicia la colaboración, en este caso artística y humana, la camaradería y la amistad que caracteriza la vida bohemia, o la de los obreros que, como en Montmartre o Belleville, se identifican con su clase y con su barrio.

-cultura: solo en la efervescencia de la ciudad florecen poetas como Julien –de *Louise*– y Rodolfo, pintores como Marcello, músicos como Schaunard, filósofos

Deux ou trois fois par semaine, il se payait un parterre à l'Opéra ou aux Italiens, en revenait la bouche pleine de récitatifs, de grands airs qu'il chantait d'une assez jolie voix de gorge rebelle à toute discipline (DAUDET, pp. 45-6).

¹⁰⁵⁵ RODENBACH, p. 193. Seguramente Augé tiene en cuenta este párrafo cuando considera la ciudad como lugar de la memoria en que el hombre recuerda "la secreta alquimia que transmuta, de vez en cuando, para el ojo del transeúnte, los lugares en estados del alma y el alma en paisaje" Citado en FRATICELLI, p. 6.

¹⁰⁵⁶ MONGIN, pp. 52, 62, 86, 90 y 120-1.

¹⁰⁵⁷ FLAUBERT, p. 108.

como Colline, de vida oscura y precaria en estos melodramáticos comienzos pero, acaso llamados a ser muy pronto los grandes innovadores que abran nuevos caminos. Artistas de todas partes eran atraídos por la *Ville lumière*, como el pianista polaco de *Fedora*. Dice Rusiñol refiriéndose a París:

*Y al escuchar la armonía de una civilización que lleva a tal refinamiento el gusto por las letras y las artes asombra considerar el cúmulo de cerebros que han funcionado a toda máquina para llegar a tan espléndido resultado, la selección de ideas que en este centro ha tenido que operarse en el curso de los siglos, el extracto de pensamiento y la concentración de fuerzas que han sido y son necesarias para mantener el fuego sacro en este inmenso bullidero.*¹⁰⁵⁸

-conflicto y progreso: la ciudad es el escenario histórico del cambio, originado por el conflicto entre grupos sociales, ideas, generaciones, propuestas políticas... Las fechas de 1848 y 1871, rigurosamente contemporáneas de nuestro repertorio, son reveladoras de su predominio sobre otros valores como la fraternidad o la deliberación¹⁰⁵⁹, o incluso, como veremos ahora, el patriotismo.

Hemos visto que el conflicto está explícito en *Louise* (inectivas contra los burgueses, rechazo de los prejuicios tradicionales, ruptura con los padres y alegatos anarquistas). El conflicto social asoma en el monólogo de Ruggiero de *Il Tabarro* y está implícito en los dos últimos Actos de *La Bohème* de Leoncavallo. También se aprecia en la relación desigual entre la artista Zazà y el burgués Milio.

Un ejemplo de lo más ilustrativo es el del personaje literario de Mimi Pinson, la griseta creada por De Musset, que da un poco de risa por sus apuros económicos y sus mañas, por su falta de cultura, pero cuya dignidad se reivindica. Las protagonistas de las *Escenas* de Murger aclaman su figura y se ven reflejadas en ella. Así lo entiende muchos años después Leoncavallo cuando hace que la canción de Musette en el *Momus* sea precisamente *Mimi Pinson*, una traducción de la escrita por De Musset, y que cambie el título de su *Bohème* por *Mimi Pinson* cuando ve que la ópera de Puccini oscurece la suya. Pero lo que cierra esta historia es que en 1902, Gustave Charpentier, el autor de *Louise*, crea un Conservatorio Popular destinado a obreras donde se enseña piano, arpa, danza, canto coral y, cómo no, voz. El nombre del conservatorio es *Mimi Pinson*¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁸ RUSIÑOL 1, p. 85.

¹⁰⁵⁹ MONGIN, pp. 110-3.

¹⁰⁶⁰ Hasta el estallido de la I Guerra Mundial aquellas mujeres actuaron frecuentemente en París y fuera, muchas veces a requerimiento de organizaciones anarquistas, socialistas, feministas y sindicalistas. Fueron un ejemplo de la idea de “arte para las masas”.

Los protagonistas de las dos *Bohème* y los bohemios de *Louise* son encarnación del espíritu crítico y su propia existencia en el seno de la ciudad (imposible en otra parte), atestigua la presencia del conflicto¹⁰⁶¹. Hacen gala de ‘alternativos’, manifiestan opiniones atrevidas, llevan una vida, como hemos visto, ‘desordenada’ y constantemente parodian valores convencionales, como el patriotismo: la Bohemia como patria, con su territorio utópico (limita al N con la esperanza, el trabajo y la alegría, al S con la necesidad, al O con la calumnia y al E con el hospital¹⁰⁶²) y real (espacios fronterizos, espacios públicos, la noche), con su himno y su constitución. No encontramos, en efecto, el patriotismo, valor presente en óperas de ambiente histórico.

En el poema *Le parisien du faubourg* (1859), Victor Hugo ensalza a la gente de las clases bajas que, bajo su apariencia inconsciente, primaria y vividora, atesora un patriotismo incomparable:

*Mais un vent inconnu souffle.
Il se lève tout à coup.
Tout ruisselant d'espérance,
Disant: je m'appelle France!*

*Splendide, ivre de péril,
Beau, joyeux, l'âme éveillée,
Comme une abeille mouillée
De rosée au mois d'avril!*¹⁰⁶³

Pero en la comparación que Mosco Carner hace entre Verdi y Puccini, encuentra que el tono subyacente en las óperas del primero es el grito de batalla, mientras que el del segundo, la llamada al apareamiento¹⁰⁶⁴. Puccini, de origen burgués y no campesino como Verdi, en una Italia ya unida y asentada, sensible al vuelco de los valores de fin de siglo, al decadentismo de una civilización frágil y sin meta, se dirige al hombre medio sensual, a la burguesía internacional, y no a públicos nacionales (y nacionalistas) como Verdi. En un ambiente de industrialización y de prosperidad, de desigualdades de clase y territoriales, de conflictividad social e inestabilidad política, el patriotismo se enfriaba. Ahora bien, ¿dónde queda el patriotismo de Verdi, aquel ‘compositor con casco’ que decía el malévolo Rossini, en la precursora *Traviata*? Recordemos, no obstante, el peso que tuvo la figura del revanchista general Boulanger, en la Francia de la III República, y lo fácilmente que volvió a prender la llama del patriotismo ante la guerra de 1914.

Disidentes de la burguesía, los bohemios, imbuidos de su utopía que negaba la ciudad moderna, ayudaron precisamente por eso a hacer de París un

¹⁰⁶¹ De hecho la idealización pucciniana supone una valoración positiva del conflicto frente a la ‘integración funcional’, como observa Tomás Llorens respecto a Richard Sennett (SENNETT 2, pp. 8-9).

¹⁰⁶² BARRIÈRE, A. I, Esc. 8ª.

¹⁰⁶³ HUGO 3, p. 337.

¹⁰⁶⁴ CARNER 2, p. 337.

‘laboratorio de ideas’¹⁰⁶⁵ Más adelante trataremos de las utopías propuestas en algunas óperas ambientadas, lógicamente, lejos de París; pero hay que destacar aquí que en una de estas óperas, en *Louise*, la utopía se sitúa en el propio París moderno, en el aquí y ahora: la utopía de la pareja protagonista no niega París: muy al contrario, solo es posible en París. Se trata de vivir libremente, sin atenerse a los prejuicios de la generación anterior. Pero, como es propio, cuanto la utopía empieza, el telón cae.

Encrucijada de Europa, París es también caja de resonancia de conflictos políticos lejanos, como las conspiraciones nihilistas y la implacable represión en la Rusia zarista, que traen a esta ciudad cosmopolita a sospechosos y perseguidores en *Fedora*.

-actividad: predomina sobre la contemplación¹⁰⁶⁶, sobre el ideal de la inacción, que tiene su lugar en el retiro rural, representado por la Frugola y su marido en *Il Tabarro*. La actividad característica de la ciudad tiene dos vertientes: el **trabajo**, ya sea el de los obreros (la familia de *Louise* y las obreras de su taller, las grisetas de las *Bohème*, las lavanderas de *Zazà* o los estibadores de *Il Tabarro*) o el creativo, en este caso representado por los poetas y artistas bohemios. París es lugar de creación y transmisión de conocimiento, desarrollo y progreso técnico. Para Victor Hugo París era la Jerusalén humana, el lugar sagrado del progreso¹⁰⁶⁷. Por eso la creía destinada a convertirse en la capital de Europa.

Y la **diversión**, que hace de París una ciudad alegre, con sus banquetes, bailes populares, fiestas y demás. En *La Traviata* y *Zazà* encontramos referencias al teatro; en *Fedora* asistimos a una fiesta en un salón aristocrático, con concierto de piano; las amigas de Magda en *La Rondine* enuncian el mito de París de las maravillas, sorpresas y fascinaciones ante el inexperto provinciano Ruggero; incluso en *Il Tabarro* hallamos la evocación de los bailes al aire libre y las escapadas de las parejas de jóvenes al *Bois de Boulogne*.

La actividad trae consigo la **velocidad** que encontramos en la poesía de Baudelaire, manifestación de la experiencia frenética del hombre urbano al borde de la histeria. Dufresne viaja constantemente en tren y su mujer cruza París para acompañarle a la estación a tiempo para regresar a casa antes de que acabe el mismo Acto III, en *Zazà*; los bohemios bullen por todo París, de un extremo a otro hasta las mismas puertas

¹⁰⁶⁵ HARVEY 2, p. 295.

¹⁰⁶⁶ MONGIN, pp. 39, 106 y 111.

¹⁰⁶⁷ LEGUEN, p. 148.

de la ciudad; los personajes de *La Traviata* andan yendo y viniendo de Auteuil a París en el día; los jóvenes toman el ferrocarril periférico para pasar el domingo en el *Bois de Boulogne* en *Il Tabarro*, etc.

-laicismo: es un valor de la ciudad moderna presente aquí por omisión del contravalor religioso. No obstante, tanto Verdi como Puccini, en contradicción con sus fuentes literarias, hacen rezar a alguna de sus heroínas: Violetta, Mimì y Musetta. Ya hemos hablado de la tendencia ennoblecedora y edulcorante del género, que no renuncia a las heroínas angelicales; Louise es ejemplo de lo contrario, sin perder un ápice de su honradez. Leoncavallo, por su parte, atribuye la fe a la inocencia de la niña Totò, en *Zazà*.

-refugio. París es refugio de exiliados (*Fedora*); está abierta, como patria de oportunidades, a quienes busquen los valores anteriores, y permite marcharse libremente, como hacen algunos de nuestros personajes. Hemos visto que varios de ellos proceden de fuera, se vuelven parisinos y no se hace distinción entre los parisinos de origen y los de aluvión¹⁰⁶⁸. Los protagonistas de muchas novelas del XIX eligen París para triunfar (Lucien de Rubempré, Jean Sorel). Escribe Gómez Carrillo:

*A cada momento, en todas partes, oímos decir: “Si yo fuera muy rico, querría vivir en París”. Pero un poeta suizo, por el contrario, escribe: “Si yo fuera muy viejo, muy pobre, casi sin hogar, ¿en dónde querría vivir? En París. Sí... Una de las más exquisitas noblezas de esta ciudad, está en su carácter hospitalario.*¹⁰⁶⁹

-modernidad: el concepto contiene todos los anteriores:

*(...) París (...) es algo más que un nido, algo más que un refugio: es un santuario, es la fuente milagrosa de las nobles inspiraciones, es la ciudad santa del mundo moderno.*¹⁰⁷⁰

La ciudad crea lo moderno, lo más avanzado, lo último. París fue ya el lugar por excelencia de la modernidad romántica¹⁰⁷¹: el mundo de la riqueza y la frivolidad presente en *La Traviata*, *Fedora* y *La Rondine*, el *savoir vivre* burgués en *Zazà*, la creación artística en las óperas de ambiente bohemio, las diversiones y costumbres desenvueltas y libres entre las clases obreras, en *Louise* o *Il Tabarro*... París

¹⁰⁶⁸ Como dice Rilke:

París, único lugar que con su enorme y fructífera hospitalidad me hace las veces de una patria ¡ay!, desconocida y para siempre ausente (RILKE, p. 164).

¹⁰⁶⁹ GÓMEZ CARRILLO, p. 40.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 59.

¹⁰⁷¹ LEGUEN, p. 141.

es el lugar de las novedades y de la moda¹⁰⁷². En el poema de Vigny París es la luz del mundo:

*(...) et l'impassible roi,
Paris, l'axe immortel, Paris, l'axe du monde,
Puisse ses mouvements dans sa vigueur profonde,
Les communique à tous, les imprime à chacun,
Les impose de force, et n'en reçoit aucun.*

Y un poco más adelante

*Mais c'est grand! mais on sent jusqu'au fond de son âme
Qu'un monde tout nouveau se forge à cette flamme,
Ou soleil ou comète, on sent bien qu'il sera;*

Desde lejos se contempla su brillo. Si un día desapareciera París, concluye el poema:

*Pour longtemps le monde est dans la nuit.*¹⁰⁷³

París es la *Ville-lumière*. París y moda forman una asociación conceptual aparentemente indeleble, la Meca de todos los elegantes. En un curioso libro publicado en el Madrid de 1843 se puede leer.

*-Oh París! mon París cheri!
Porque es de notar que París es el gran recurso del fashionable: el que no ha estado en aquel emporio de la elegancia, no ha hecho sus pruebas para ser aditido en la clase. Además, a ése le faltan los grandes recursos de desdeñar todo lo que no sea francés; de enternecerse con los recuerdos de por allá, con la memoria del Boulevard y del coliseo italiano, de las Tullerías y del sastre Ragneau, únicas cosas que de la inmensa capital suele conocer el dandy.*¹⁰⁷⁴

Valores implícitos:

El hecho es que, a pesar de todos esos valores que tiene París, siete de las ocho óperas acaban mal. París aparece más como infierno que como paraíso. Si en el *Trittico* pucciniano *Suor Angelica* es el purgatorio y *Gianni Scchicchi* el paraíso, está claro que *Il Tabarro*, a despecho de la nostalgia que París provoca en Luigi y Giorgetta, es el infierno. Violetta y Alfredo, a pesar de su intento de fuga en *La Traviata* para escapar a la enfermedad y la separación, son obligados a volver a París para que su amor fracase. Algo parecido, aunque sin final trágico, ocurre en 'La Traviata para pobres' que es *La Rondine*. Mimì es demasiado delicada para sobrevivir en París al frío y a las privaciones a que se ve arrastrada. Hasta París llega el largo brazo de la policía zarista y los enamorados Loris y Fedora tendrán que huir. El viaje a París de *Zazà* es el

¹⁰⁷² MONGIN, p. 111.

¹⁰⁷³ VIGNY, pp. 88-94.

¹⁰⁷⁴ NAVARRETE, p. 401.

choque con una realidad cruel: la mentira y el egoísmo de su amante, y el triunfo de la estabilidad y la respetabilidad burguesa, de la que ella está excluida sin esperanza. El repertorio elegido se muestra muy ‘bíblico’ en esto¹⁰⁷⁵, aunque el tópico está también en la Antigüedad clásica: *divina natura dedit agros, ars humana aedificavit urbes*.¹⁰⁷⁶

En *Louise* este aspecto infernal de París es manifiesto para los padres de la protagonista pero a los jóvenes (que en este caso son los que cuentan) se les antoja un paraíso de libertad y oportunidades; es la excepción.

La literatura abunda en la ambivalencia del moderno París, infierno y paraíso, todo a la vez porque resume toda la realidad. En París caben el sueño y la utopía de los jóvenes y los deseos no cumplidos (oro y placer en *La fille aux yeux d’or*, de Balzac, e infelicidad y alcoholismo en el ciclo de los Rougon-Macquart, de Zola), lo más feo y terrible de los bajos fondos (Vidocq, Sue y Hugo). Ofrece el anonimato y la libertad individual, pero puede convertirse en una prisión. Tal cual aparece en el varias veces invocado poema de Vigny:

(...) *Enfer! Éden du monde!*
Paris! principe et fin! ombre et flambeau!...
*Je ne sais si c’est mal, tout cela; mais c’est beau!*¹⁰⁷⁷

Esta es una visión infernal de Baudelaire:

Le coeur content, je suis monté sur la montagne
D’où l’on peut contempler la ville en son ampleur,
Hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, baigne,
Où toute énormité fleurit comme une fleur.

Y acaba:

Je t’aime, ô capitale infâme! Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrent des plaisirs
*Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.*¹⁰⁷⁸

París es Babilonia y no Jerusalén. Es la ciudad corruptora en Musset:

Quelle douleur dans ces rues tortueuses ou tout piétine, travaille et sue, où des milliers d’inconnus vont se touchant le coude; cloaque où les corps seuls sont en société, laissant les âmes solitaires, et où il n’y a que les prostituées qui vous

¹⁰⁷⁵ ROVIRA, pp. 19-20. El autor da cuenta de la ‘difícil’ relación del pueblo de la Biblia con la ciudad.

¹⁰⁷⁶ VARRÓN, *De re rustica*.

¹⁰⁷⁷ VIGNY, pp. 88-94.

¹⁰⁷⁸ BAUDELAIRE, p. 185.

Mucho más tarde Gómez Carrillo, muy impresionado por la actitud de los parisinos en la I Guerra Mundial, lo niega: para él la frivolidad de París es un velo pudoroso de su grandeza moral: *Hay tanta homogeneidad, tanta elegancia, tanta fuerza en su espíritu; es tan serena su aparente fiebre; son tan poderosas sus exaltaciones; es tanta su juventud, a pesar de sus termas milenarias, de su circo romano y de sus reliquias inmemoriales; su carácter es tan original, en fin, que ninguna invasión podrá jamás convertirlo en una metrópoli babilónica o babélica cual Nueva York* (GÓMEZ CARRILLO, p. 41).

*tendent la main au passage! “Corromps-toi, corromps-toi! tu ne souffriras plus!”
Voilà ce que les villes crient à l’homme, ce qui est écrit sur les murs avec le
charbon, sur les pavés avec de la boue, sur les visages avec du sang extravasé.¹⁰⁷⁹*

Ahora bien: ¿para quién es infierno? En nuestras óperas, para las criaturas que protagonizan estas historias, no para los espectadores cuyas vidas no son transgresoras, cuyos horarios, rutinas y costumbres se ajustan a la norma, que no conocen tales dificultades económicas y las que de ellas derivan, ni siquiera muchas veces sus escenarios, a los que se asoman solo y de forma tan placentera en el más bello de los espectáculos. De ello se pueden deducir otros valores no explícitos, justo los que no respetan algunos protagonistas, porque por no respetarlos van al desastre: el **matrimonio**, a ser posible interesante desde el punto de vista económico, y la **familia**; el **trabajo** fijo y bien remunerado; las **costumbres moderadas** y el **decoro**, el **orden**, sobre todo. Exactamente los valores que no aparecen, o lo hacen entre quienes no protagonizan estas obras: Germont y su familia en *La Traviata*, los padres de Louise y, sobre todo, la familia Dufresne: la desgracia de Zazà se justifica sin discusión por preservar la estabilidad y el confort de la niña burguesa. La burguesía, que antaño fue revolucionaria, se ha vuelto conservadora una vez instalada en el poder. El orden, un orden hecho de equilibrio y armonía como el que se descubre en la bóveda celeste, es el principio básico de su civilización, la fuente de los mayores beneficios. Sin embargo, parece que la naturaleza humana es tal que constantemente necesita ser llamada a acatarlo, incluso por medio del valor ejemplarizante de estas vidas. Freud reflexiona así sobre el orden:

L’ordre, dont les bienfaits sont absolument indéniables, permet à l’homme d’utiliser au mieux l’espace et le temps et ménage du même coup ses forces psychiques. On serait en droit de s’attendre qu’il se fût manifesté des l’origine et de lui-même dans les actes humains; il est étrange qu’il n’en ait pas été ainsi, bien plus, que l’homme ait montré une tendance naturelle à la négligence, à l’irrégularité, et à l’inexactitude au travail, et qu’il faille tant d’efforts pour l’amener par l’éducation à imiter l’exemple du ciel.¹⁰⁸⁰

Valores negativos: ¿crítica de la gran ciudad?

La triste suerte de la mayoría de las simpáticas protagonistas lleva implícita alguna crítica: la sociedad resulta injusta en *Il Tabarro*, donde ninguno de los

¹⁰⁷⁹ MUSSET 1, pp. 58-9.

¹⁰⁸⁰ FREUD 2, pp. 41-2.

personajes tiene exactamente la culpa de lo que pasa, y en los dos títulos de Leoncavallo, que además critica explícitamente la doble moral burguesa en el personaje mentiroso de Dufresne, en *Zazà*. La sociedad debería cambiar. ¿Ha sido el progreso una ‘fantasmagoría’? Esto cree demostrar Benjamin cuando cita el desaliento de Blanqui y concluye:

*Le siècle n’a pas su répondre aux nouvelles virtualités techniques par un ordre social nouveau. C’est pourquoi le dernier mot est resté aux truchements égarants de l’ancien et du nouveau, qui sont au cœur de ce fantasmagories. Le monde dominé par ces fantasmagories, c’est –pour nous servir de l’expression de Baudelaire- la modernité.*¹⁰⁸¹

Si ya para Diderot la ciudad representaba el riesgo, la amenaza, la precariedad, las características del habitante de la ciudad moderna son, según Richard Sennett, individualismo, movimiento y pasividad corporal: personas con “vida aislada e indiferentes que establecen su desafortunado equilibrio en la sociedad”¹⁰⁸².

No encontramos en siete de las ocho óperas una verdadera crítica al sistema, sino una llamada a la compasión. El mensaje crítico solo está explícito en las soflamas de *Louise*. Ahora bien: ese cambio solo se puede operar en la gran ciudad moderna, en París. Es como si la distribución de la riqueza, las costumbres, las ideas no estuvieran a tono con ella, se resistieran a abandonar el pasado y fueran por detrás. No hay en esta ópera crítica a París, un París mitificado y personalizado que es quien está obrando el cambio de la modernidad. Julien no alienta una revolución: la revolución es algo imparale que está ocurriendo y que él interpreta y hace ver a su compañera.

Los de fuera: campesinos, provincianos y extranjeros.

Marguerite Gautier procedía de Normandía, como tantos inmigrantes en el XIX, de una aldea¹⁰⁸³ de donde hubo que traer al cabo de unos años a su hermana, una gorda campesina para que cobrara la inesperada herencia de 50.000 francos¹⁰⁸⁴; Armand Duval de Tours (en la ópera Alfredo Germont es de la Provenza). De fuera son Musette (campesina) y Rodolphe en *La Vie de bohème*, la adaptación teatral de Murger y Barrière, y como tal es tratado al principio por los bohemios que se acercan a la villa donde vive: se aprovechan de su ingenuidad y de su deslumbramiento por lo parisino y la vida libre de artistas y poetas, comen y beben a su costa (más bien a la del tío

¹⁰⁸¹ BENJAMIN, p. 21.

¹⁰⁸² SENNETT, p. 345.

¹⁰⁸³ Alphonsine Duplessis nació el 15 de enero d 1824 en Nonant, Calvados.

¹⁰⁸⁴ DUMAS 1, pp. 50-1.

Durandin ausente), a cambio nada más que de declararle nominalmente admitido en su sociedad¹⁰⁸⁵. Pero para Rodolphe está claro: París es su paraíso:

*Dès demain je prends mon vol, je fuis de cette villa insipide et monotone que ne visite jamais le hasard ni l'imprévu.*¹⁰⁸⁶

Vinieron para quedarse. Se hacen irremediablemente parisinos. Por más que el individuo se encuentra en París en constante lucha con el medio, la ciudad es para él el ámbito de su libertad. De vuelta a Tours Armand, el de *La Dama de las camelias*, no puede aguantar:

*Je crus d'abord que j'allais pouvoir y vivre, c'était impossible, je ne dormais plus, j'étouffais.*¹⁰⁸⁷

Georg Simmel planteó la cuestión de esta identidad en su ensayo fundador de la sociología urbana *Die Grosstädte und das Geistesleben*¹⁰⁸⁸. Estos personajes nada tienen que ver con lo que dejaron. Han adquirido un estilo parisino, 'urbano', el que todavía no tiene Ruggero, en *La Rondine*, recién llegado de Montauban. Provinciano de Nantes es también el que encarga un retrato a Schaunard y le distraen la levita con un pretexto ridículo mientras posa, para que Rodolphe pueda acudir a una cena, amén de hacerle pagar una pantagruélica cena que encarga el músico-pintor. La presentación del personaje no poder ser más explícita¹⁰⁸⁹. En *La Vie de bohème* Marcel dice de los auverneses:

*Dieu! Qu'ils sont laids! Mais qu'ils paient bien!*¹⁰⁹⁰

Una constante en las óperas de tema parisino es la ingenuidad del que viene de fuera, buena persona (Alfredo en *La Traviata*, y Ruggero en *La Rondine*.) o tonto del que reírse por su candidez, su torpeza o su mal gusto¹⁰⁹¹: desde los esposos suecos de opereta en *La vie parisienne* (1866) a *Monsieur de Pourceaugnac* (1963). Maupassant cuenta muy bien la ingenuidad del provinciano de quien se aprovechan los parisinos en "*Une Soirée*", cuento publicado en 1883: el caso de Maître Saval, el

¹⁰⁸⁵ A. I. Como hacen con Barbemuche en las *Scènes* y *La Bohème* de Leoncavallo.

¹⁰⁸⁶ A. I, Esc. 5ª.

¹⁰⁸⁷ A. IV, escena III.

¹⁰⁸⁸ SIMMEL, pp. 11-19.

¹⁰⁸⁹ — *Monsieur, dit l'inconnu, porteur d'une de ces honnêtes figures qui sont le type du provincial, mon cousin m'a beaucoup parlé de votre talent pour le portrait ; et, étant sur le point de faire un voyage aux colonies, où je suis délégué par les raffineurs de la ville de Nantes, je désirerais laisser un souvenir de moi à ma famille. C'est pourquoi je suis venu vous trouver.* (p. 46)

¹⁰⁹⁰ A. II, Esc. 13ª.

¹⁰⁹¹ Como Louise, la jovencita de Nogent en *L'éducation sentimentale* (FLAUBERT, pp. 400 y ss).

melómano notario de Vernon, que idealiza el París de los grandes estrenos y los artistas célebres¹⁰⁹².

Probablemente son de fuera los padres de Louise, que miran París con temor y aciertan. Michele, el patrón, la Frugola y su marido, de *Il Tabarro*, son también de fuera de París, en contraste con la pareja joven que añora el ambiente popular de la colina de Belleville. Zazà, aunque sea originaria de París, todavía no ha conquistado la capital y rueda por los teatros de provincias: de su viaje a la capital, en pos de su amante, sale trasquilada.

Entre las óperas que analizamos encontramos algunos extranjeros: los rusos de *Fedora*, uno huído, otros caídos en desgracia y exiliados, y algunos que se persiguen unos a otros ; pertenecen al mundo aristocrático, gastan cantidades fabulosas de dinero, se relacionan entre ellos y contribuyen al brillo cosmopolita de París; extranjero era también el lord inglés que contrató a Schaunard para que tocara hasta matar al insoportable loro de la vecina, en *La Bohème* de Puccini¹⁰⁹³, un episodio cómico que abunda en el tópico de la excentricidad británica. El tratamiento que se les da se parece al de la opereta, ya que suele caer, como se ha visto, en lo paródico.

Muy negativo es el retrato de la estrecha mentalidad provinciana en el personaje de la prima Angèle en las *Scènes*¹⁰⁹⁴, coincidente con el que hace Rodenbach en *Bruges la morte*. Así acaba Daudet el retrato del estudiante Numa Roumestan recién llegado a París para terminar Derecho:

(...) mais ne s'intéressant à rien, n'ouvrant jamais un journal ni un livre, encrassé de cette sottise provinciale qui hausse les épaules à toute chose et pare son ignorance d'un renom de gros bon sens.¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹² Nada más verse en París se dice.

-Décidément l'air de Paris ne ressemble à aucun air. Il a un je ne sais quoi de montant, d'excitant, de grissant qui vous donne une drôle d'envie de gambader et de faire bien autre chose encore. Dès que je débarque ici, iol me semble, tout d'un coup, que je viens de boire une bouteille de champagne. Quelle vie on pourrait mener dans cette ville, au milieu des artistes!

En una de sus excursiones a la capital renuncia a ir a la Ópera para aprovechar que ha conocido a un pintor famoso en un café de los bulevares exteriores. Paga su cuenta y la de sus amigos, le acompaña a su estudio donde va a derse una fiesta. Se presta a ayudarle a ordenar el local y barre. En ausencia del anfitrión llegan los invitados con provisiones y lo toman por un criado, ordenándole preparar el 'ambigú'. Como protesta y se proclama notario le rodean y toman el pelo. Le hacen beber, lo emborrachan y amanece al día siguiente desnudo. La portera lo echa con cajas destempladas (MAUPASSANT 2, pp. 270-80).

¹⁰⁹³ A.I, tomado del Cap. XVII de las *Scènes*.

¹⁰⁹⁴ *La vie retirée de province, les pratiques d'une dévotion outrée et l'éducation à principes mesquins qu'elle avait reçue, avaient rempli son esprit de préjugés vulgaires et absurdes, rétréci son imagination, et fait de son cœur une espèce d'organe qui se bornait à accomplir sa fonction de balancier. Angèle avait, pour ainsi dire, de l'eau bénite au lieu de sang dans les veines.* (pp. 118-9)

¹⁰⁹⁵ DAUDET, p. 43.

La provincia se caracteriza en la novela del siglo XIX por su mortal aburrimiento. Se atribuye a Balzac el texto de “*Le Provincial*”, publicado en *La Caricature*¹⁰⁹⁶ en que opone la virilidad, poder, inteligencia y élite de París a lo femenino, vacío, aburrido y negativo, en suma, de la provincia.

Y qué decir de los campesinos. No los hay en nuestras óperas y son muy lejanas las escasas referencias en la literatura que las inspira. Cómo los trata ésta es conocido: aunque no siempre aparezcan con las características desastrosas de la familia de Marguerite Gautier, la oposición y la incompreensión entre ellos y los parisinos es otro tópico. Por algo no le ilusiona a Georges Duroy (*Bel-Ami*) que su esposa conozca a sus padres normandos:

*Tu sais, ce sont des paysans, de paysans de campagne, et non pas d'opéra comique.*¹⁰⁹⁷

Con toda la razón, porque un poco más adelante leemos la reacción de la anciana ante la resplandeciente parisina:

*La mère Duroy ne parlait point, toujours triste et sévère, épiait de l'oeil sa bru avec une haine éveillée dans le coeur, une haine devieille travailleuse, de vieille rustique aux doigts usés, aux membres déformés par les dures besognes, contre cette femme de ville qui lui inspirait une répulsion de maudite, de réprouvée, d'être impur fait pour la fainéantise et le péché.*¹⁰⁹⁸

En efecto, desde fuera, y como consecuencia del intenso centralismo, se odiaba y envidiaba a París, “centro de privilegios, de éxito material, decadencia moral, vicio e intranquilidad social”¹⁰⁹⁹. La repulsión es recíproca. Madeleine, la mujer de Duroy, los esperaba:

*(...) plus littéraires peut-être, plus nobles, plus affectueux, plus décoratifs.*¹¹⁰⁰

En definitiva, en la ópera igual que en la literatura, se aprecia un sentimiento de superioridad de los parisinos respecto a los de fuera¹¹⁰¹, que a menudo son desdeñados por su ridícula vanidad, mentalidad estrecha, torpeza social, ignorancia y falta de vitalidad. Un ejemplo literario extremo es el de *El banquete de Babette* (1958), de Isak Dinesen, en que la antigua *chef* del parisino *Café Anglais* obsequia a sus amas noruegas y modestísimos invitados con un refinado banquete: no pretende la

¹⁰⁹⁶ 12-05-1831, recogido por POPA-LISEANU, p. 124.

¹⁰⁹⁷ MAUPASSANT 1, p. 245. De esos campesinos tan agradables y decorativos nos ocuparemos unas páginas más adelante en *L'amico Fritz* (Capítulo 7.5.3.).

¹⁰⁹⁸ *Ibid*, p. 252.

¹⁰⁹⁹ HARVEY 2, p. 405.

¹¹⁰⁰ MAUPASSANT, p. 252.

¹¹⁰¹ YONNET, pp. 12 y ss.

felicidad de los comensales, que no están a la altura (salvo un general), sino el gozo de la cocinera genial practicando un arte tan representativo de París¹¹⁰².

Algunos provincianos poseen una cualidad ambivalente que no tienen los parisinos: la ingenuidad, que tanto puede dar lugar a la burla como al nacimiento de un sincero amor; el provinciano que enamora a la cortesana: solo Alfredo consigue la proeza de despertar un *serio amore* en el alma estragada, pero de naturaleza superior, de *la Traviata*¹¹⁰³, y Ruggero, fascinado por Magda, la conmueve cuando la compara con las cándidas hijas de familia de su provincia en *La Rondine*¹¹⁰⁴. La inocencia, la sinceridad, limpieza y profundidad del amor, el compromiso, son otras tantas carencias del parisino que en estas obras se ponen de manifiesto y que se relacionan con el mito de Babilonia: Rétif de la Bretonne, en su carta VI hablaba de la depravación de las ciudades y se proclamaba en esto próximo a Rousseau¹¹⁰⁵. Rubén Darío lo resume así:

(...) París, eternamente renombrado como el paraíso de las delicias amorosas y de los goces de toda suerte. A pesar de lo que se diga, es para el amante de la diversión y del jolgorio, para los derrochadores del dinero y de la salud, un imán irresistible.¹¹⁰⁶

Hugo abunda en el tópico de la corrupción por el dinero:

*Moins simples, nous sommes plus sages.
Nos amours sont une forêt
Où, vague, au fond des paysages,
La banque de France apparaît.*¹¹⁰⁷

El dinero vacía las cosas de su esencia cuando se presenta como común denominador de todas ellas, las priva de su peculiaridad, valor específico y carácter incomparable. La sobreabundancia de estímulos incrementa la vida nerviosa de los habitantes de la gran ciudad y los lleva a la vez a la racionalidad y al hastío¹¹⁰⁸. Pero, a pesar de todo y como hemos visto, muchos son los provincianos que esperan triunfar en París: los balzaquianos Rastignac y Rubempré¹¹⁰⁹, Pierre Moran, el héroe de Vallès, Georges Duroy (*Bel-Ami*), Frédéric de *L'Éducation sentimentale*, de Flaubert... Y París a todos

¹¹⁰² DINESEN, p. 74.

¹¹⁰³ A.I.

¹¹⁰⁴ A.II.

¹¹⁰⁵ DE DIEGO, p. 31.

¹¹⁰⁶ DARÍO, p. 151.

¹¹⁰⁷ De "Senior et junior", HUGO 1, p. 90.

¹¹⁰⁸ Simmel, citado por LENGGER, p. 301.

¹¹⁰⁹ De *Le Père Goriot* y *Les Illusions perdues*, respectivamente.

recibe (la demografía da fe) y, si se dejan, los convierte en parisinos. Nunca miran atrás aunque fracasen¹¹¹⁰.

El teatro de la ópera.

El encuentro de las artes alcanza en la ópera una relevancia social¹¹¹¹ y una repercusión sin parangón. Las ficciones de que nos ocupamos son menos literatura que otros componentes: con el argumento de base literaria se funden música, canto, gesto, acción escénica, vestuario, decorados y figurines, iluminación, incluso ballet, y un montón de convenciones propias del género... Todo ello en un edificio inventado a comienzos del siglo XVII, el teatro de ópera, con su magnificencia en los decorados, su maquinaria a la italiana (que todavía puede verse íntegra y en funcionamiento en el teatro de Drottningholm, cerca de Estocolmo) y su sala en herradura con palcos, que es el que se impuso y perpetuó en todas partes y para todos los géneros: era la mejor solución¹¹¹².

¹¹¹⁰ HARVEY 2, p. 44.

¹¹¹¹ Entre los elegantes era imprescindible entender de ópera:

El dandy es dilletante hasta la médula de sus huesos.; generalmente no sabe una nota de música, pero delira por ella, y tararea con algunas inexactitudes, verdad es, todos los spartittos de Bellini y de Donizetti. Así, mientras la prima donna ejecuta la Casta diva de la Norma, o la polaca de los Puritanos, el Elegante le hace el dúo, con gran displacer de los que se hallan inmediatos. Otras veces interrumpe a los artistas con estrepitosas exclamaciones, ya lanzando un bravo! cuando todos callan, ya prorrumpiendo en estas o semejantes palabras:

-Oh! Giulia Grisi! si tú estuvieras aquí!

-Qué diferencia de Rubini! (NAVARRETE, p. 401)

En la literatura del siglo XIX nos tropezamos constantemente con el protagonismo de la ópera. El notario de Vernon de “*Une Soirée*” de Maupassant pasaba por un artista:

Il touchait du piano et jouait du violon, donnait des soirées musicales où l'on interprétait les opéras nouveaux. (MAUPASSANT 2, p. 270)

Ver también DAUDET, pp. 45-6.

¹¹¹² BOLL, p. 86.



Pero más allá de la sala (en la foto la del *Palais Garnier*), el teatro de la Ópera es una especie de ciudad, con infinitud de dependencias superpuestas de todos los tamaños y una abigarrada población de incontables oficios, donde se dan fiestas y bailes, se consumen alimentos y bebidas y, sobre todo, tiene lugar el mayor de los espectáculos: un mundo en sí mismo, distinto de la realidad, una confusión de muchas artes¹¹¹³, el espectáculo total propicio a la apoteosis de los compositores y de los *divos* del *bel canto*, a entusiasmos colectivos y a escándalos y fracasos estrepitosos, detonante incluso de revueltas y verdaderas revoluciones¹¹¹⁴. Hemos visto que se le da tanta importancia que las autoridades se cuidan muy bien de controlarlo con una vigilante censura, y es tan respetable (los libretistas se cuidan de ennoblecer, escamotear y

¹¹¹³ Delacroix se quejaba por aquellos años de su sobreabundancia de impresiones: “*Si os hartáis pronto viendo una galería de cuadros, ¿qué ocurrirá con una ópera que reúne en un mismo cuadro el efecto de todas las artes juntas?*” (DELACROIX, p. 232). En la ópera, además, se construye lo real presentando objetos, como en las artes plásticas; se crean lugares construyendo espacios, como en la arquitectura; y se reconstruye también el tiempo con la música. Los románticos creían en la fusión de todas las artes: cuando Schiller introdujo un coro a la griega en su *Braut von Messina* (1803), intentaba la misma liberación de la realidad que a su juicio, como al de Goethe, había conseguido la ópera.

¹¹¹⁴ En una representación de *La Muette de Portici*, de Auber, el 25 de agosto de 1830 en el Teatro *La Monnaie* de Bruselas, se inició la revolución de los belgas por su independencia. En aquella ópera se narra la revuelta de los napolitanos contra España durante el reinado de Felipe IV. Se la considera la primera ‘gran ópera’ romántica, antes que el *Guillaume Tell*, de Rossini y *Robert le Diable*, de Meyerbeer. Una situación de este tipo, esta vez contra los ocupantes austriacos en Italia, se puede ver en la película *Senso*, de Visconti.

edulcorar cuanto sea preciso) que resulta lo más adecuado para ir con las señoras, sin duda las mayores aficionadas y principales destinatarias: de otro modo no se entendería su insistencia en el tema amoroso, las situaciones lacrimógenas y las protagonistas femeninas. La burguesía adopta por tanto formas de demostración cultural como ésta, se adhiere a rituales, símbolos y formas de vida nobiliaria, y aspira al ennoblecimiento, pero hay que recordar que la insistencia en su independencia, su ética del trabajo y su capacidad de apertura al futuro, la distinguen de la aristocracia¹¹¹⁵.

La función de ópera es ocasión para otra complicada representación, especialmente en el siglo XIX: como fiesta burguesa por excelencia¹¹¹⁶, suma al melodrama del escenario una ceremonia social tejida de encuentros, ostentaciones y maniobras de todo tipo: negocios, alianzas familiares, adulterios, conspiraciones y pactos políticos. Una representación paralela en la que los actores son el público asistente



y en la que el lugar físico de cada uno sigue reflejando una jerarquización social, por más que no sea tan severa como en los teatros de Corte del Antiguo Régimen¹¹¹⁷: por algo asiste Marguerite Gautier a la

¹¹¹⁵ HAUPT, p. 56.

¹¹¹⁶ *L'art lyrique, ensuite, connaît un développement remarquable; or c'est un genre qui plaît à la bourgeoisie, comme en témoigne le triomphe du "Grand Opéra" sous le Second Empire, ainsi que l'opérette* (LEROY, p. 36).

¹¹¹⁷ La literatura lo testimonia. Ésta era la distribución social del *Folies-Bergère*: *Remarque donc l'orchestre: rien que des bourgeois avec leurs femmes et leurs enfants, de bonnes têtes stupides qui viennent pour voir. Aux loges, des boulevardiers, quelques artistes, quelques filles de demi-choix; et derrière nous, le plus drôle de mélange qui soit dans Paris. Quels sont ces hommes? Observe-*

ópera desde un palco tan destacado y se invocan en los argumentos de las obras que vamos a estudiar títulos de Rossini, Donizetti, Boildieu, Hérold, Thomas o Meyerbeer. Y por algo se convierte también en objetivo de la bomba anarquista (Liceo) y decorado para un magnicidio: el asesinato del Duque de Berry a la entrada de la Ópera de la Sala *Louvois* en 1820 y el fracasado atentado contra Napoleón III en el teatro que la sucedió, en la estrecha calle *Le Peletier*, nº 12.

En el **teatro de la calle *Le Peletier*** se habían estrenado *Le Comte d'Ory* (1828) y *Guillaume Tell* (1829) de Rossini, *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849) y *La Africaine* (1865) de Meyerbeer y *Benvenuto Cellini* (1838) de Berlioz, *Les Vêpres siciliennes* (1855) de Verdi y *Tannhäuser* (1861) de Wagner. Existió hasta su incendio en 1873, pero ya antes Napoleón III había decidido la construcción de la nueva ópera.

Importante teatro de ópera fue también ***L'Opéra Comique***, que se había fundado para los Comediantes Italianos en 1783. Luego se llamó sala *Favart*, y allí se estrenaron *La Dame blanche* de Boildieu en 1825, *Fra Diavolo* de Auber en 1830, y en la época de nuestra historia *La Damnation de Faust* (en versión de concierto) en 1846. Todavía en 1875 fue escenario del estreno nada menos que de *Carmen* de Bizet. Los italianos se instalaron en otro teatro, el ***des Italiens***, muy cerca de la pequeña *rue d'Antin* (ver mapa de p. 274), que fue escenario de numerosos estrenos de Rossini, Meyerbeer y Verdi. Allí cantaron los grandes *divos* de la época. Estuvo en activo hasta 1878. Otros teatros le tomaron el relevo: el ***de la Gaîté***, el ***Châtelet*** y, sobre todo la Ópera Nacional, el ***Palais Garnier***, que, como sabemos, iba a convertirse en el centro de la reforma de toda una

les. Il y a de tout, de toutes les professions et de toutes les castes, mais la crapule domine. Voici des employés, employés de banque, de magasin, de ministère, des reporters, des souteneurs, des officiers en bourgeois, des gommeux en habit, qui viennent de dîner au cabaret et qui sortent de l'Opéra avant d'entrer aux Italiens, et puis encore tout un monde d'hommes suspects qui défient l'analyse. Quand aux femmes, rien qu'une marque: la soupeuse de l'Américain, la fille à un ou deux louis qui guette l'étranger de cinq louis et prévient ses habitués quand elle est libre. On les connaît toutes depuis dix ans; on les voit toutes les soirs, toute l'année, aux mêmes endroits, sauf quand elles font une station hygiénique à Saint-Lazare ou à Lourcine. (MAUPASSANT 1, p. 17)

zona privilegiada de la ciudad.



En contraste con la forma relativamente más sencilla y reposada de la sala del teatro, que evita distracciones e invita a prestar atención a la representación, el arquitecto puso el máximo interés en la gran escalera de honor de la nueva Ópera, el más monumental escenario que pisaba la buena sociedad para exhibirse, y en el lujosísimo *foyer*¹¹¹⁸.

¹¹¹⁸ RISEBERO, p. 189.



Que Sofia Coppola haya elegido para su reciente película *Marie Antoinette* (2006), como vemos en los dos fotogramas, estos dos espacios, más versallescos que el propio Versalles, a pesar del desfase cronológico, viene a rubricar el éxito de todo el proceso de suplantación y legitimación política y social de que hablamos a propósito de las reformas de Haussmann.

Antes de abrirse, todavía reinando Napoleón III, se inauguró su fachada principal, lo que es todo un indicio del concepto ‘artístico’ que se tenía entonces de la arquitectura¹¹¹⁹ y una metáfora de aquel régimen. En contraste con la severa normativa

¹¹¹⁹ Viollet-le Duc abominaba de ello y postulaba una convergencia entre arquitectos e ingenieros.

haussmanniana, Garnier privilegiaba la curva, la policromía de los materiales (bronces dorados, mármoles y pórfiros verdes y rosas) y la ornamentación escultórica, entre la que destaca el famoso grupo *La danse* de Carpeaux, que escandalizó y fue objeto de alguna agresión por su sensualidad tan rococó. Es muy significativo que, tras la Comuna, entre las posibles ubicaciones para la Basílica del *Sacré-Coeur* se pensara en el Teatro de la Ópera, todavía en construcción, monumento al vicio y la impiedad¹¹²⁰.



El teatro entró en funcionamiento en 1875, ya bajo la III República, y nunca fue una propiedad principesca, sino “el palacio de la burguesía”¹¹²¹.

*La ópera se convirtió en el género favorito de la burguesía porque ningún otro arte le ofrecía tan grandes posibilidades para la ostentación, para la pompa y la tramoya, para la acumulación y complicación de efectos.*¹¹²²

La transformación del patio o platea del teatro durante el siglo XIX es una expresión del ascenso de la burguesía. En el siglo anterior carecía de asientos fijos; como mucho podían alquilarse algunos taburetes, pero se solía estar de pie e incluso

¹¹²⁰ HARVEY 2, pp. 424-5.

¹¹²¹ BATTA, p. 192.

¹¹²² HAUSER, p. 121.

paseando. Allí se concentraban los criados, atentos a las señas de sus señores, situados en los palcos. Además de los criados se concentraban allí oficiales, burgueses y gente del pueblo. Durante la Revolución la platea de los teatros era invadida por una multitud exaltada. Pero tras la Restauración empezó a operarse el cambio: se colocaron algunas filas de asientos fijos próximas al escenario, junto a la orquesta, que pagaban burgueses, mientras que la aristocracia fue ausentándose de sus palcos, que tenía en propiedad, y alquilándolos a alto precio a miembros de las capas más altas, también de la burguesía. El espacio libre para estar de pie y pasear de la platea fue retrocediendo hasta desaparecer. En cuanto a los palcos, cuyo alquiler no revertía en la tesorería de los teatros, la tendencia, ya a finales del siglo XIX fue a desvincularlos de sus propietarios. Simultáneamente los públicos se fueron ampliando hasta dar cabida, por otros accesos y en espacios aparte, a gentes cada vez más modestas. En 1912 la mitad de las entradas para espectáculos que se vendían en París eran para la ópera y la opereta¹¹²³.

El teatro de la Ópera es un brillante paraíso artificial, y en su brillo tiene que ver también que en todas las ciudades donde existe, no solo en París. Suele ser, por cierto, el primero en incorporar las últimas novedades en cuanto a iluminación, sucesivamente a gas y eléctrica. Pero también tiene sus zonas oscuras. Como teatro que es está destinado a crear una ilusión, y hay unas zonas de acceso público, que todo el mundo conoce y otras que no: los decorados cambian a telón bajado, los cantantes desaparecen entre cajas, la orquesta se retira bajo el escenario... Hay zonas intermedias, como el *foyer* de las bailarinas que tanto pintó Degas¹¹²⁴, siempre mal pagadas, que

¹¹²³ LEROY, p. 161.

¹¹²⁴ Vistas en el escenario desde el gallinero habían inspirado antes a Corot para las ninfas que danzan por algunos de sus paisajes.

visitan algunos señores privilegiados dispuestos a redondear sus ingresos,



los camerinos donde los divos reciben a sus adoradores, los despachos y oficinas de su administración. Están también las peligrosas tramoyas, los almacenes, armería y talleres, los sótanos... El teatro de la ópera se hunde en su propio mundo infernal conectado con el París subterráneo: durante la construcción del *Palais Garnier* hubo que resolver el problema de la constante inundación de su subsuelo, para lo que se emplearon bombas de vapor, se construyeron dobles muros, con laberínticos espacios ocultos entre ellos, y un gran lago subterráneo cubierto por una bóveda de hormigón. El terreno quedaba preparado para *Le fantôme de l'Opera* (1925) de Gaston Leroux.

4. LA ÓPERA Y EL CINE

Las películas de las óperas: *La Traviata*, *La Bohème* y *Louise*.

Como observa Enrique Igoa¹¹²⁵ respecto a la ópera actual, el cine supera las limitaciones del escenario en cuanto a tiempo y espacio, ritmo narrativo, planos escénicos, sucesión de situaciones, etc. Unas cuantas óperas han sido rodadas para el cine y muchísimas funciones han quedado registradas por la televisión, pero no interesa aquí el teatro filmado sino la producción propiamente cinematográfica, en la que el espacio escénico de la ópera se desborda hacia el espacio dramático e incluye nuevos escenarios. Es como si cayeran las cajas del escenario teatral y la cámara nos quisiera enseñar todo, seguir a los personajes a todas partes, ir de uno a otro y conocer simultáneamente acciones paralelas en lugares distintos, meternos por todos los rincones, presentarnos lo que ocurre fuera de escena, porque ahora ya no hay más límites que la propia ficción, como ocurre en la novela.

De las ocho óperas que tratamos, tres han merecido hasta ahora la atención de los directores de cine: *Louise*, *La Traviata* y *La Bohème*. En general, el cine construye unos decorados que puede combinar o no con secuencias rodadas en exteriores. Pero hay una ópera que se ha rodado en sus escenarios naturales: la *Tosca* de Puccini (1900), ambientada en la Roma de 1800. Sus tres escenarios persisten hoy día, de modo que se ha hecho el experimento de traer la realidad a la ópera: los espacios auténticos sustituyen los decorados en un discurso nuevo que no tiene los límites del teatro y que puede desbordar la síntesis obligada en la ópera, poniendo imágenes al mismo pensamiento de cualquiera de sus personajes. Por eso y porque no se ambienta en la ciudad moderna y nos ha de servir de contraste nos ocuparemos de ella también.

En todos los casos existe una grabación sonora previa sobre la que los cantantes actúan, lo que permite planos cercanos en que la expresión se puede acomodar más a la situación dramática que al esfuerzo del canto; la autenticidad que el cine gana por un lado se cede por otro, porque el *play back* resulta especialmente falso en la ópera. Con algunas salvedades que ahora veremos, las películas confirman e incluso subrayan la consideración de los espacios urbanos de sus óperas respectivas.

¹¹²⁵ IGOA, p. 28.

Louise (1938), de Abel Gance. En 1938 Gance rodó una película basada en la ópera, en la que colaboró el propio Charpentier¹¹²⁶. Pretendía “*un mariage entre le cinéma et l’opéra, genres jusqu’ici diamétralement opposés*”¹¹²⁷. Incluye una docena de números musicales, aunque la acción progresa por medio de diálogos sin música. La adaptación introduce algunos cambios para romper la rigidez, tan poco cinematográfica, de los cinco escenarios teatrales. Se introducen, como veremos, algunos episodios que anuncian, aclaran y enlazan mejor la acción, evitando drásticas elipsis entre cuadro y cuadro; la acción se divide con frecuencia entre lo que pasa en más de un escenario, alternando breves secuencias; y se acorta mucho el cuadro 1º del A. II, precisamente el del tan alabado amanecer de París, así como algunos de los números cantados que se incluyen.

Un cambio de más envergadura atañe a la protagonista, Louise, cuya personalidad está más hecha desde el principio y no evoluciona tan abruptamente como en la ópera: no es la muchachita inexperta y tímida, muy pegada a sus papás, que acaba dando la campanada entre sus compañeras de taller, mucho más desenvueltas. Desde el principio se muestra segura de sí misma, simpática y muy popular, aunque respetuosa de sus padres. En cuanto a Julien, pasa de ser poeta a músico, lo que favorece el rápido golpe de fortuna del estreno de una ópera suya, que promete un futuro risueño a la pareja cuando se instala en la casita de lo alto de la colina (con esto no se contaba en la ópera). Tal vez Julien se convierte un poco más en trasunto del propio Charpentier.

En cuanto a los escenarios, realizados en estudio con bellos decorados que recurren al *trompe l’oeil*, reproducen el pintoresquismo obligado que requiere la ambientación. No se respeta el cambio de vistas desde el balcón de Louise entre el primer y último Acto, cuando un derribo que afecta a la propia casa de Julien, permite ver el *faubourg* a sus pies. En cambio, la vivienda de Julien y la de Louise están en el mismo inmueble y comparten la misma escalera, lo que facilita que salgan al descansillo a darse algún abrazo furtivo y que se oigan vean las idas y venidas de los bohemios amigos del músico. Como ocurre en *La Bohème*, la escalera, ese espacio semipúblico que los inquilinos no acaban de sentir como propio, no se ve en la ópera pero sí en la película. Desde la casa de Louise su padre la oye cantar en la fiesta que organizan en el

¹¹²⁶ También Puccini fue tentado por una productora norteamericana para poner música a una película por un millón de liras. En otra ocasión quiso adquirir los derechos cinematográficos de *Due Zoccolotti*, de Ouida, que estuvo considerando como uno de los argumentos del *Trittico* (CARNER 2, p. 277).

¹¹²⁷ GANCE, p. 65.

Moulin de la Galette, y desde la terraza de Julien se ve muy cerca la cúpula en construcción del *Sacré Coeur*. Esto supone un acortamiento del espacio real, por lo demás frecuente en el cine de aquella época, ya que en la realidad el *Moulin de la Galette* y la basílica del *Sacré Coeur* distan no menos de 700 metros. En todo caso tales detalles topográficos no aparecen en la ópera.



Los créditos ubican lo que vendrá, sobreimpresos en unos dibujos con vistas pintorescas de Montmartre. Luego unos planos fijos fotográficos se suceden: París visto desde la colina, el *Moulin de la Galette*, una calleja en cuesta típica y el *Sacré Coeur* en construcción. Precisamente su cúpula entre andamios se ve desde las ventanas de Julien, que discute en su elevado alojamiento con un amigo poeta, que le propone unos versos para Louise.



En el taller de costura las chicas se han vestido con las mejores galas de la tienda y parodian una reunión de alta sociedad: Louise es la estrella en su papel de refinada duquesa, un desahogo simpático del resentimiento hacia los ‘holgazanes ricos’. De vuelta a casa tararea el famoso motivo arpegiado recurrente en la ópera y Julien, que la oye, encaja en él los versos de su amigo y sale a la terraza a cantarlos. Es el dúo, de un balcón al otro, con que empezaba la ópera. El argumento se mantiene igual a continuación, con la llegada de la madre, la discusión y el regreso del padre obrero, pero de forma hablada.



En el *bistrot*, un escenario introducido por la película que es muy significativo, como comentamos más arriba, y no en la calle, como en la ópera, Julien discute con sus amigos sobre la forma de fugarse con Louise. Mientras tanto la armonía ha vuelto a la casa de la muchacha, donde juegan al dominó. El padre canta a la familia, felicidad de los pobres. Pero Louise acaba llorando cuando lee que París celebra las fiestas de la primavera. Les interrumpe el alboroto de los amigos de Julien, que suben por la escalera y organizan una ruidosa fiesta en su casa, a pesar de las protestas del joven. Cuando todo ha pasado y vuelve la paz, Louise y Julien se ven un momento en el descansillo. El resto de la noche el músico vela, trabajando incansablemente.

El amanecer se reduce a unas transparencias de los que pregonan sus mercancías sobre una vista de París y sobre las calles de Montmartre con sus cuevas y escaleras. Antes de pasar al episodio del taller de costura hay un par de secuencias significativas: una de Julien lavándose en un lavabo del descansillo, junto a la puerta de la casa de Louise, y oyendo cómo discuten los padres;



la otra, metáfora de una cárcel, con Louise mirando por una ventana enrejada de la que cuelga la jaula del pájaro, al que, en un arranque, libera...

En el taller de costura las chicas hablan de los amores de Julien y Louise que, precisamente, está trabajando en un vestido de novia. Jugando con él canta al amor la canción que en la ópera corresponde a otra compañera: Irma. Cuando irrumpe la música de la banda el montaje cinematográfico permite ver sucesivamente lo que pasa en la calle, cómo salen las chicas a mirar a una galería acristalada y a Louise que se queda dentro escuchando la serenata de Julien.



Los bohemios, muchos disfrazados para el Carnaval, asaltan luego el taller (en la ópera no se atreven a tanto) y organizan dentro un baile con las obreras, confusión que aprovecha Louise para escaparse con Julien. Un par de planos rematan lo correspondiente al A. II: la pareja besándose en el interior de un *fiacre* y la madre de Louise aguardando inútilmente a la salida de las obreras del taller. El uso del coche y la elegancia del establecimiento y hacen pensar que éste se encuentre lejos de Montmartre, abajo, en una zona céntrica de París.

Antes de dar curso al argumento del A. III la película introduce una peripecia nueva: Louise y Julien están ya en su nueva casita, con una pareja de amigos. Julien cuenta que en un par de meses estrenará la ópera que compone. Muestra a Louise París a sus pies, la ciudad que van a conquistar, donde destaca un hito visual: la mole del Teatro de la Ópera, en que cifra sus esperanzas, apreciable en el centro del fotograma.



Los amigos se marchan y también Julien, que ha pensado dejarse ver en su casa para que los padres de Louise no sospechen que están juntos. En efecto, se ve a los padres preocupados, maldiciendo París, con una carta de Louise en las manos y espiando las ventanas de Julien.

Estalla una fuerte tormenta (este incidente tan musical tampoco está en la ópera) y Louise, entre arrepentida de su aventura y aterrorizada, sale en busca de Julien que, solo, finge trabajar. Pero que recibe la inoportuna visita de una amiga de la que no acierta a librarse. Cuando llega Louise y la ve se cree traicionada y sale corriendo, pero corren tras ella y la tranquilizan. El padre, que ve movimiento tras las ventanas de Julien, sube, pero le abre la amiga de Julien y hace que la acompañe para alumbrarle por la escalera. Finalmente quedan otra vez los padres solos, compartiendo la sopa en silencio. Después de este largo excursus se ve a la pareja al sol en el jardín: ella canta la famosa aria "*Depuis le jour*".



Aparecen luego las obras del *Sacré Coeur*: desde lo alto de un andamio el padre de Louise contempla la salida de unos niños cantando en procesión, pero enseguida reconoce también a la pareja, que viene muy contenta. Julien y Louise retroceden al verlo.



Cuando se van, al padre le da un ataque y es evacuado por sus compañeros (también aquí hay un eficaz giro de tuerca respecto al argumento de la ópera).

Asistimos luego a una fiesta en la casita de Julien y Louise: bailes y juegos en el jardín y fuegos artificiales en el cielo nocturno de París. Un supuesto jurado proclama a Louise ‘Musa de Montmartre’. A la mañana siguiente toda clase de

agrupaciones populares desfila rindiendo honores a la pareja, encaramada en una carroza en forma de cabaña. Contrasta con tanta alegría la postración del padre de Louise, que oye el ruido desde su cama y arruga un programa donde se llega a leer que, para la fiesta de la ‘Musa de Montmartre’, además del desfile habrá un baile en el *Moulin de la Galette*.



El baile se ve a continuación y la voz de la muchacha cuando canta, llega hasta los oídos del padre. Todo esto es un desarrollo mucho más complicado que en la ópera, donde la fiesta se reduce al jardín de la casita. Pero ahora se retoma el argumento original con la irrupción de la madre, el ruego a Julien de que deje que la muchacha vuelva por unos días a la cabecera de su padre y la parca despedida de los amantes.

El cine permite una vez más atenuar las elipsis y vemos la vuelta a casa y el abrazo al padre, antes de empezar con las discusiones con la madre y el discurso del padre sobre la ingratitud de los hijos. El padre canta y acuna a la muchacha como en la infancia (*“N’est-tu plus l’enfant”*), mientras al fondo París se cuaja de luces al anochecer.



Reciben la visita de Alphonsine, una compañera de Louise, que, mientras entretiene a los padres pasa una carta de Julien a su amiga. Este episodio tampoco está en la ópera pero enlaza muy eficazmente con el desenlace. Louise siente que París la llama (se oye el coro correspondiente) y ella empieza a cantar y a evolucionar por el comedor como una posesa ante el furor creciente de su padre, que acaba echándola de casa.



Louise corre escaleras abajo y los padres quedan definitivamente solos.

Como hemos visto, están cuatro de los cinco escenarios del teatro (falta el cruce de calles ante el taller, donde tiene lugar el primer cuadro del A.II, el del amanecer. Pero se han añadido muchos otros: la cocina, que se atisba desde el comedor de la casa de Louise; el dormitorio donde convalece el padre; la escalera; los interiores de la vivienda de Julien y la casita en la colina; el interior de una casa de comidas y el del *fiacre* en que se fugan; un elegante salón que se añade al taller de costura para recibir a las clientes; el exterior del *Sacré-Coeur* en obras; una calle donde tiene lugar la parada de la fiesta; el *Moulin-de-la-Galette* por fuera y por dentro; alguna calle en cuesta... De las películas que analizamos, ésta es la que más se separa de la versión operística original. Probablemente Gance consideraba inadecuada al cine una versión directa con respeto del texto íntegro y de la música, como las que harán muchos años

más tarde Zeffirelli y Comencini, y otros cineastas. A pesar de ello, la película fue un fracaso comercial.

***La Traviata* (1983) de Zeffirelli.**

La Dame aux camélias ha inspirado varias películas, entre ellas la más reciente con Isabelle Hupert¹¹²⁸, y la más famosa, la de Greta Garbo, *Camille*, dirigida en 1936 por George Cukor. La de Cukor es una versión algo libre pero muy fiel al espíritu de la obra y a los caracteres de los personajes, que combina linealmente elementos de la novela, de la adaptación teatral y algunos inventados, e incluye espacios que no se ven en el teatro ni en la película de Zeffirelli que vamos a comentar: la tienda de flores de la Señora Barjon, el interior de un teatro o el apartamento -un 4º piso- de Armand Duval. También *La Traviata* tiene su película, y nos interesan mucho las opciones espaciales de la claustrofóbica visión de Zeffirelli¹¹²⁹. Carga las tintas en este aspecto; casi todo ocurre efectivamente en espacios cerrados y de noche, con más o menos luz, siempre artificial.

Se inicia curiosamente con unas panorámicas de edificios del París histórico en invierno:



¹¹²⁸ Películas de: Vigo Larsen en 1907, Ugo Falena en 1909, André Calmettes y Henri Pouctal, nada menos que con Sarah Bernhardt, en 1912, Baldassarre Negroni y Gustavo Serena en 1915, Ray C. Smallwood, con Alla Nazimova y Rodolfo Valentino, en 1921, Abel Gance y Fernand Rivers, con Yvonne Printemps y Pierre Fresnay, en 1934, George Cukor, con Greta Garbo y Robert Taylor, en 1936, Raymond Bernard, con Micheline Presle y Gino Cervi en 1953, Michelangelo Antonioni, con Lucia Bosè y Gino Cervi, el mismo año, François Gir para la televisión, sobre una adaptación y diálogos de Marcel Pagnol, en 1962 y Mauro Bolognini, con Isabelle Hupert y Gian Maria Volontè, en 1980. *Moulin Rouge*, de Baz Luhrmann, con Nicole Kidman y Ewan McGregor, del 2001, es una adaptación libre.

¹¹²⁹ *La Dame aux camélias* también ha inspirado dos ballets: uno de John Neumeier, muy próximo al argumento de la novela, que acentúa el parecido con *Manon Lescaut*, y otro de Frederik Ashton, creado para Margot Fonteyn y Rudolf Nureyev, en que sólo están los tres personajes principales: Marguerite, Armand y su padre.

Notre-Dame, la *Conciergerie*, algún puente y viejos edificios que miran al Sena. Suenan tan solo algunas campanadas lejanas y las pisadas de un caballo que tira de un coche. Se trata de identificar la ciudad con imágenes reales que no desmientan la época de la historia a la que se va a asistir, y para ello se retrata un París monumental que está, como hemos tenido ocasión de comprobar, absolutamente ausente, tanto de la ópera como de la novela y la adaptación teatral en que se basa. Es el mismo expediente al que recurren para el teatro Puccini y sus libretistas en *Il Tabarro*. Una calle adoquinada, estrecha y recta, que desemboca al fondo en un edificio histórico con torretas y puntiagudos tejados de pizarra sugiere la *rue d'Antin*.



Evidentemente no lo es, ni lo pretende la película, porque hoy tiene otro aspecto. No volverá a aparecer otro exterior parisino distinto. La sensación de una ciudad compacta y abigarrada, sin grandes espacios vacíos, conviene a las intenciones del director y a la realidad del París anterior a las grandes transformaciones urbanísticas que hemos descrito. La cámara se fija en una gran ventana perteneciente a un elegante *entresol*. Sobre esta lívida y silenciosa presentación se disponen los títulos de crédito.

El prelude inicial es aprovechado para presentar el piso invadido por los ujieres que inventarían los bienes que van a embargarse y mozos que acarrear muebles y objetos de decoración. También se ve pasar a un cura conducido por la criada (el *pío ministro* que se nombra pero no se ve en la ópera). Uno de los empleados, un muchacho, contempla a la inquilina, todavía viva aunque sombra de lo que fue, que vaga como un fantasma por la casa apagada. Al mirar un espejo, el recuerdo se enciende en reflejos de luces. Es más bien una alucinación febril: suena música de fiesta y entramos en un

prolongado *flash back* que dura hasta el preludio del Acto III, en que asistiremos a la ‘muerte en directo’. Todo lo que ocurre en los Actos I y II se presenta como recordado por la declinante Violetta, a la que Zeffirelli¹¹³⁰ hace deambular por aquel auténtico ‘teatro de la memoria’¹¹³¹, al conjuro de los espejos que reflejan el mismo espacio donde se inició la historia. Y la historia se tiñe entonces de melancolía, presentada como evocación. En esto se parece también a la novela más que el drama y la ópera propiamente dicha, donde todo va progresando linealmente de principio a fin. El tratamiento del color refuerza esa sensación: tendente a una fría monocromía (grises y azules al principio y en el último Acto, el trágico presente) y colorido y cálido, dorado, durante los Actos 1º y 2º, los de la declaración y el idilio.



La cámara va y viene por los corredores y salones atestados de objetos e invitados durante la fiesta del A.I. y acompaña a los invitados hasta el patio donde cogen sus

¹¹³⁰ Cineasta sobradamente conocido, empezó como asistente de Visconti en el teatro. Visconti montó la fastuosa puesta en escena de *La Traviata* de la *Scala* con María Callas en los años 50.

¹¹³¹ Así y con este mismo sentido llama Dubuffet a una de sus más conocidas series, de 1975, en la que ensambla fragmentos de obras anteriores. (DUBUFFET, pp. 117 y ss.)

coches cuando se marchan.



El lenguaje cinematográfico, el montaje, nos permite ver el adentro y el afuera simultáneamente, cuando Alfredo canta desde la calle, provocando la tormenta interior en Violetta: se le ve levantando la vista hacia las ventanas encendidas del piso 1°. Es cierto que es de noche, lo exige el guión (la fiesta acaba a las tantas y el noctambulismo es uno de los desórdenes que minan la salud de Violetta), pero oportunamente la lluvia que baña el rostro del enamorado nos da la sensación de aire libre que nos hurtaba la oscuridad. De fuera asciende la llamada del amor, de la redención moral de la cortesana y del remedio saludable para su cuerpo. Según sabemos por el drama, Armand se ha pasado noches enteras mirando aquellas ventanas¹¹³².

También en el A. II hay aportaciones propias del cine: vemos, el breve viaje de Violetta en coche a la casa de campo, aunque no que crucen la barrera de los *Fermiers Généraux*. La villa es fabulosa, en contradicción con la novela: gran verja, varios servidores, inmenso parque inglés, pajarera y amplia terraza cubierta, atestada de plantas y *bibelots* (se reconoce incluso una reproducción del *Pêcheur napolitain à la coquille*, de Carpeaux, aunque es una obra posterior al tiempo de la acción). Probablemente habría sido preferible, en cambio que este Acto tuviera una ambientación más modesta, como conviene a la obra original: una mayor desnudez acentuaría la sensación de intimidad, de sinceridad y limpieza¹¹³³. La película *Camille*

¹¹³² A. I, escena XII.

¹¹³³ Así lo entiende Elisa Martínez Garrido cuando estudia la oposición entre este escenario y el del A.I: recogimiento frente a amplitud, sencillez frente a lujo, ser a tener, interioridad frente a exterioridad, retiro frente a fiesta, espiritualidad frente a frivolidad (MARTÍNEZ, p. 269).

(1936), de Cukor, por ejemplo, marca de forma muy explícita el contraste entre los salones de donde viene Marguerite y la modestia de este alojamiento. En apoyo de Zeffirelli, que tiende a un exceso barroquizante, está la pregunta de Germont: “*Pur, tanto lusso?*”



En la película sí se ven imágenes del idilio que novela y drama solo mencionan: los enamorados en sus paseos a caballo y en calesa, andando por el



bosque¹¹³⁴,

en barca, y en el jardín escogiendo flores¹¹³⁵ y arreglando el palomar (ella entre cándidas palomas, inocente y virginal siempre¹¹³⁶). Todo ello al hilo de los

¹¹³⁴ Como en *Tristan et Yseut*, el bosque es la tierra de nadie, no sujeta a la autoridad. La naturaleza es un paraíso en que Dios protege a los amantes.

¹¹³⁵ El jardín y las flores son símbolos de virginidad (FREUD 1, p. 164).

¹¹³⁶ Como dice Gustave en el A. III, escena III del drama: “*La virginité des femmes appartient à leur premier amour, et non à leur premier amant.*” Es interesante que se llega a interpretar incluso la delgadez y la tuberculosis de Violetta como una metáfora de su elevación (SONTAG, p. 25), aunque en

pensamientos de Alfredo mientras desgrana su aria (“*Lunge da lei*”). Es notable cómo todo esto se retrata sistemáticamente al aire libre y a la luz del sol. En cambio, cuando llega Germont, el dramático dúo tiene lugar en un espacio intermedio: el salón invernadero ante la casa, amueblado y abierto al jardín con su palomar y al amplio paisaje. Y cuando Germont se despide apresuradamente, Violetta se vuelve hacia la corta escalera de acceso a la casa y la asciende penosamente. Ya en ese espacio interior, hasta ahora desconocido para el espectador, se sienta a escribir su despedida de Alfredo y de toda esperanza de felicidad. El idilio se ha roto.

Como antes con el aria de Alfredo, la larga argumentación de Germont sirve para que veamos algo de lo que nos cuenta, la boda con la que sueña para su hija, allá en Provenza (“*Pura siccome un angelo*”), en que el miedo a algo tan poco cinematográfico como un monólogo quiere conjurarse con una pantomima (comida familiar en el jardín de un *manoir* meridional, con asistencia del prometido de la hermana)



inspirada seguramente , como se puede ver, en una escena casi igual de la película de Cukor. La lectura de la carta por Alfredo se ambienta otra vez en el invernadero. Pero ahora se ha convertido también en un espacio interior, porque anochece y el jardín

esto como en otras cosas podemos encontrar una ambivalencia: la enfermedad le provoca a la vez una gran ansiedad, una sensualidad compulsiva, explícita en numerosos pasajes de la novela: hambre, sed, deseo. De hecho existía la creencia popular (falsa) de que el tuberculoso es libidinoso. Hay paralelos literarios sobre la proximidad de la muerte que espolea la libido: en la *Historia de San Michele* los napolitanos parecen haberse vuelto locos de voluptuosidad en plena epidemia de cólera (MUNTHER, p. 122).

desaparece, las perspectivas del espacio exterior se velan de negro. Fuera está la nada mientras adentro el joven va encendiendo las lámparas.



En la tiniebla acechaba su padre, que entra pero no consigue detener al desechado amante cuando corre ciego a París, a la fiesta de Flora.

La casa de Flora, donde se desarrolla la timba y fiesta de carnaval del A. III, es tan grandiosa que excede toda verosimilitud, especialmente el inmenso salón circular, con las dimensiones de un teatro, donde se desarrolla el número principal del ballet.



El movimiento incesante de la cámara y de los personajes, la cantidad de éstos y la abigarrada decoración colman por momentos el espacio hasta la asfixia.

La vuelta al presente tiene lugar en el primer compás del intermedio orquestal que precede el A. IV. Se apaga la luz dorada de una lujosa araña y se vuelve al gris azulado del principio.



El ruido de la fiesta en la calle llama a Violetta a la ventana; la vemos asomarse a su gran ventana del primer piso, desabrigada y sin importarle el viento, y vemos también lo que mira: los que cantan y bailan disfrazados en la calle; Alfredo tal vez, que se abre paso hacia la casa, o quizá es una alucinación...



En la última escena de la obra, cuando los amantes se prometen abandonar París, esta vez para no separarse (*“Parigi, o cara, noi lasceremo”*), vuelven las imágenes del bosque y también el bosque rodea a Violetta por un momento, como una alucinación, cuando se siente revivir, se levanta de la cama un momento antes de morir (*“un insolito vigore”*) y cae desplomada en el centro del dormitorio.

Música y texto se respetan casi íntegramente: el tenor no canta su *cabaletta*, Germont y Violetta recortan un poco su dúo y el último Acto tiene un corte al principio; en cambio se repite la música de vals del A.I cuando Violetta llega en coche a la villa y se alarga el número español de la fiesta de Flora, para dar más lucimiento al ballet del Bolshoi. A diferencia de *Louise*, *La Traviata* de Zeffirelli es el mayor éxito comercial del género ‘ópera en cine’.

***La Bohème* (1987) de Comencini.** Desde una *Bohème* muda de King Vidor en 1926 a la todavía no estrenada en España de Robert Dornheim (2008), pasando por la versión de Semmelroth (1965) a partir del montaje de Zeffirelli y Karajan en la *Scala*, *La Bohème* de Puccini deja una cierta estela en el cine. Hemos escogido la versión del veterano Luigi Comencini para la televisión (1987) por no proceder de una representación en el teatro. Luigi Comencini, el autor de *Pan, amor y fantasía* (1953), es considerado uno de los padres de la comedia italiana.

Como en los casos anteriores, el cine le permite seguir a los personajes con la cámara y darles una movilidad imposible dentro de los límites del escenario teatral; también presentar acciones simultáneas en escenarios diferentes; no recurre, en cambio, en este caso al *flash back*, usado por Zeffirelli para aliviar el estatismo de algunas arias con evocaciones visuales: en *La Bohème* no hay prácticamente arias, o son breves.

La acción aparece cambiada de época, concretamente al París de la primera década del siglo XX. Con ello Comencini se adhiere a lo que se ha convertido en una nueva tradición de la puesta en escena operística en las últimas décadas. Se trata de una opción que se justifica por la necesidad de revitalizar un repertorio anquilosado, de tan repetido, con lecturas teatrales distintas, entre las que el anacronismo es una de las posibilidades. La revisión de la puesta en escena tradicional de la ópera nace en el periodo de entreguerras, fundamentalmente en Alemania: el *Kroll Oper* de Berlín, que dirigía Klemperer, introdujo cambios de época y decorados vanguardistas encargados a primeras figuras como De Chirico o Moholy-Nagy. El *Komische Oper* del Berlín oriental durante la guerra fría, dirigido por Felsenstein y, en el otro lado, el Bayreuth de Wieland Wagner en los años 50 y 60, con sus montajes simbólicos, vacíos y atemporales, marcaron el camino de los nuevos directores escénicos, de creciente peso en la ópera¹¹³⁷. Visconti y más tarde Strehler, Larelli, Ronconi y Chéreau se propusieron

¹¹³⁷ SAVAGE, p. 397 y ss.

convencer al amante del teatro de que también merece la pena asistir a la ópera¹¹³⁸: en el teatro se considera que el director debe ser libre y que el texto es solo una propuesta de posibles organizaciones espacio-temporales según los diferentes montajes. Pero en la ópera no es exactamente así: el director de teatro Antonio Fava comentaba en el coloquio, tras la representación de su montaje de *La serva padrona* de Pergolesi en el Paraninfo de la Facultad de Filología de esta Universidad (en clave de *Commedia dell'Arte*), que en la ópera no se puede cambiar ni la música ni el texto, y que el montaje escénico está totalmente abierto a la creatividad del director, siempre que se mantenga la coherencia con una y otro¹¹³⁹.

El anacronismo por el que opta en esta película Comencini es el más prudente y goza hoy de gran predicamento: se trata de llevar la acción a la época del compositor. Al fin y al cabo, éste pinta con música de su tiempo hechos y caracteres del pasado, con lo que es él quien incurre en un anacronismo que la nueva puesta en escena neutraliza. Recordemos también cómo Verdi hubo de caer a la fuerza en ese anacronismo cuando ambientó *La Traviata* en el París del siglo XVII. Aquel anacronismo era del argumento respecto a la época y, como vimos, pudo tener parte de culpa en el fracaso inicial. ¿Quién puede dudar de que la música de Puccini nos remite hoy inmediatamente a la época modernista? En definitiva: anacronismo respecto al libreto, pero no respecto a la música.

Cuanto se recurre al anacronismo la coherencia peligra y, con facilidad, se cae en contradicciones y absurdos, dejando a veces en evidencia lo injustificado de la mudanza y malbaratando el intento. No es éste el caso, aunque veremos que incluso ha habido que retocar algún detalle del texto: Comencini lleva las cosas de la 1ª bohemia a la 3ª que, en lo fundamental, se parecen mucho: ¿qué más da que el cuadro del Mar Rojo sea cubista? Algunos detalles, no obstante, chirrían: las alusiones a la vida política de 1830 (Guizot, Luis Felipe) difícilmente encajan, por mucho que estiremos el humor erudito y paródico de los bohemios, pero es cierto que para el público de hoy son irrelevantes.

Los compases iniciales de la orquesta son tan breves que no duran como para cubrir el tiempo necesario para los créditos. En lugar de música, de una 'pintura' sinfónica, escuchamos una serie de sonidos reales, por decirlo así 'en bruto', sobre un fondo negro: 'ruidos de París' como un coche de caballos, conversaciones y risas, una

¹¹³⁸ TRANCHEFORT, p. 9.

¹¹³⁹ 23 de noviembre de 2007.

banda de música, fuegos artificiales, la musiquilla callejera de Parpignol, etc. Una breve panorámica tomada desde los tejados permite curiosear a través de los ventanales iluminados de un piso lujoso donde los criados preparan la mesa para una cena de Navidad; la cámara acaba volviéndose al interior de una pequeña y deteriorada buhardilla (vecindad de ricos y pobres), en la que Rodolfo recibe a sus amigos y la visita del casero, al que vemos subiendo la escalera cuando se disponen a dar cuenta de las provisiones que ha traído Schaunard. El montaje nos muestra que Mimì está confeccionando flores de tela en un alojamiento casi contiguo, desde el que escucha a sus vecinos.



Es un cuarto apenas abuhardillado y mejor acondicionado, y amueblado, más femenino, tal vez porque Mimì tiene unos ingresos regulares, y una vida más ordenada. Durante toda la primera parte del A.I, protagonizada por los amigos bohemios, se insertan planos en que se ve a Mimì trabajando ‘a destajo’ en soledad o espiando desde su puerta entreabierta la llegada del casero. Cuando Schaunard propone guardar sus provisiones y salir a cenar, abre la ventana como para que entre el aroma de la calle:

*Mentre il Quartier Latino
le sue vie addobba
di salsiccie e leccornie?
Mentre un olezzo di frittelle
imbalsama le vecchie strade?*

Con ello sitúa el modesto domicilio en pleno Barrio Latino. Mimì está interpretada por una soprano afroamericana (Barbara Hendricks), cuyo aspecto se aleja de la conocida belleza (muy blanca, de cabello oscuro, ojos azules, menuda y de manos

blanquísimas¹¹⁴⁰) del personaje de Murger. Esto afecta al *verismo* de la película. En la década de 1830 habría sido un fenómeno; en la de 1900 bastante menos, especialmente en aquel ambiente¹¹⁴¹. Pero probablemente se entiende que el espectador ha de hacer abstracción de su tez, aunque sea una película, igual que en el teatro puede perdonar la figura gruesa del tenor o la edad de la soprano¹¹⁴². Esto en el cine, cuya cámara se mete por todas partes y se acerca con descaro a los primeros planos, es menos tolerable. Los cineastas se cuidan de buscar cantantes apuestos, cuando no los doblan visualmente con actores que miman el *play-back*. Hay una mayor exigencia de realismo o, por lo menos, de verosimilitud. En todo caso, en una Mimì negra se acentúa la impresión de desarraigo y desamparo que acompaña a esta criatura sin familia. En una entrevista, el director no daba mayor importancia a esta cuestión, y negaba todo simbolismo¹¹⁴³. Cuando Rodolfo se queda solo, ella aprovecha para subir y llamar a su puerta con el pretexto de que se le ha apagado el quinqué. Rodolfo sustituye la palabra original “*impallidisce*”, aquí impropia, por “*illanguidisce*”, cuando Mimì desfallece.

No solo eso: recién recuperada del desmayo, Mimì ayuda un poco más al destino dejando en el suelo disimuladamente la llave, para poder volver después; se parece más a algunas chicas calculadoras de las *Scènes* que a la Mimì de Puccini, que se supone que es la que se está interpretando. Las presentaciones respectivas de Rodolfo y Mimì, un poco largas, se desarrollan en parte también en el rellano de la escalera y se prolongan en una visita al cuarto de Mimì, que resulta dar al descansillo siguiente, escaleras abajo. La llamada de los amigos desde la calle da pie al cinematográfico plano-contraplano que aquí es también dentro-fuera y arriba-abajo:

¹¹⁴⁰ MURGER 2, Cap. XIV.

¹¹⁴¹ Pensemos en Annah, la amante cingalesa de Gauguin en el París de 1893-4. Se la había presentado Vollard.

¹¹⁴² La contralto Marian Anderson fue la primera cantante negra que interpretó un papel principal en el *Metropolitan* de N. York: la Ulrica de *Un Ballo in maschera*, en fecha tan tardía como 1955. Abrió con ello las puertas a una ilustre legión de compatriotas que, rápidamente, se situaron entre los primeros puestos del escalafón. Es cierto que en principio se les asignó papeles ‘étnicos’, como esta bruja de Boston, que bien pudiera ser africana, o Carmen, pero, después de ver a Leontyne Price en Aida, ¿cómo renunciar a su encarnación de la castellana Elvira, en *Ernani*?

¹¹⁴³ COMENCINI, pp. 95-7.



La misma movilidad resuelve con naturalidad en el A. II el paso del ambiente callejero, con sus puestos, pregones, escaparates y chiquillería, al interior del *Momus*: el cine permite salvar el absurdo de cenar en la calle en Nochebuena.



En este Acto encontramos varios momentos en que Comencini convierte la música de la ópera, que emana de una fuente imaginaria, en música diegética, es decir, producida por una fuente presente en la acción: unos trompetas que corren por la calle al inicio, como si llamaran a la tropa; la orquesta del *Momus* (que en la película es más bien un *music-hall*)



que acompaña algunos pasajes del diálogo de los bohemios, como si se supusiera que cantan, y, sobre todo, el *Vals de Musetta* que, ése sí, es una canción que ella canta para la concurrencia.

También en el A.III se pasa con facilidad del exterior, donde tiene lugar el dramático dúo de Mimì y Marcello, al interior del restaurante, donde Rodolfo confiesa la verdad sobre la salud de Mimì a su amigo, sin saber que ella escucha desde el cuarto de al lado; la escena acabará de nuevo en la calle.



La película también nos da cuenta de que los celos de Marcello, injustificados en esta ocasión (vemos a Musetta rechazar un ramo de flores que le trae un señor mayor y adinerado), acaba provocando que ella se harte y decida subirse al coche de su cortejo. Es un episodio añadido, con un personaje por fuerza mudo.

El último Acto se inicia en un escenario distinto al previsto en la ópera: Rodolfo y Marcello están en la calle: Marcello, el pintor de vanguardia, ha pintado una *Madonna* que imita las estampas piadosas en la acera, con tizas de colores, y algunas personas que salen de misa le echan unas perras; el violín *obligato* que dobla la línea vocal de su dúo de añoranza (“*O Mimì tu più non tornì*”) resulta ser el de un músico callejero (otra vez, supuestamente, música ‘diegética’ o real).



Es otro episodio añadido, que no está mal visto y que resume la necesidad de los artistas bohemios de ‘venderse’ para poder comer. Luego todo vuelve por los derroteros esperados, con la diferencia de que no suben a Mimì a la buhardilla de Rodolfo, sino que la instalan en su antiguo cuarto, cuyo alquiler por lo visto había mantenido¹¹⁴⁴, de modo que se ahorra subir un piso.

Nuevamente aparece el movimiento de personas en la escalera: Colline canta su despedida del abrigo mientras baja a la calle, con lo que la acción acompaña eficazmente su juego de palabras (“*io resto al pian, tu ascendere il sacromonte or devi*”). Los atribulados amigos se quedan afuera, en la escalera, mientras la pareja canta su último dúo en el cuarto. Igual que durante el dúo del A.I se pudo ver la Luna vicina a través de la ventana, el desenlace es visto inversamente, casi espiado, desde el exterior; en ese momento se ve también a los amigos que entran.

¹¹⁴⁴ Lo mismo hace Musette en el drama *La vie de Bohème*, a pesar de vivir en otro sitio, con un amante rico (A.II).



Se trata, en suma, de una inteligente adaptación al cine, con algunas diferencias oportunas y bien justificadas, que explota con naturalidad y modestia la flexibilidad de este medio. No tiene la espectacularidad de *La Traviata* de Zeffirelli y prescinde de grandes espacios (incluso en las escenas de calle), seguramente porque se pensó para la baja definición y pequeña pantalla de la televisión.

Desde el principio llama la atención la estrechez del espacio interior: la buhardilla de Rodolfo es baja y estrecha, casi sin muebles, seguramente ajustada a la manera real de compartimentar al máximo los sobrados de aquellos edificios de viviendas.

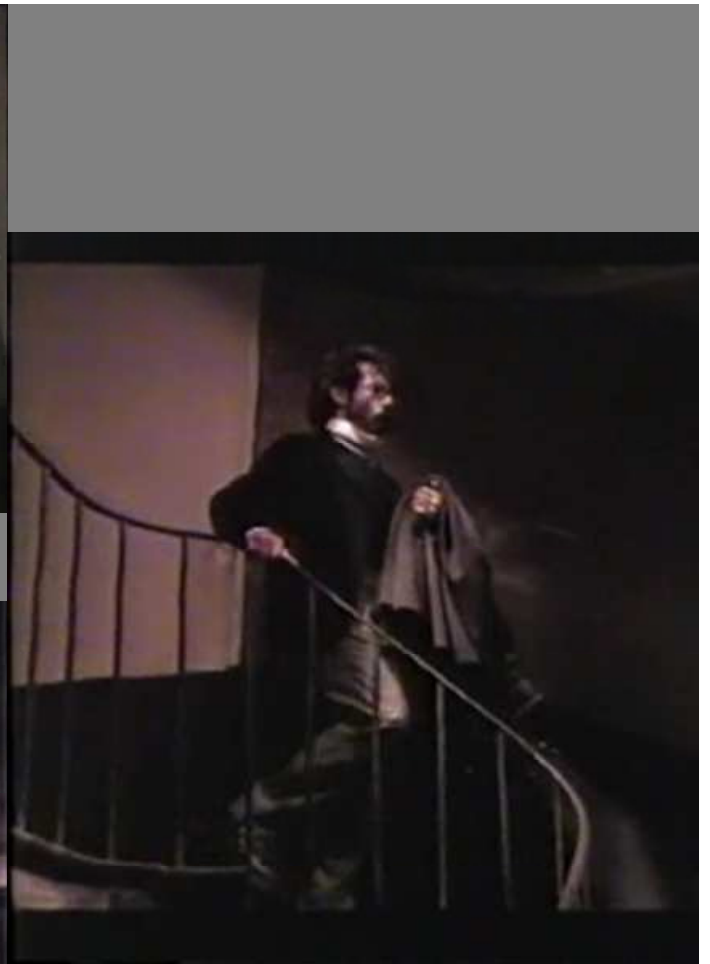


Muy distinta a la enorme y destarlada nave con cristalerías mal reparadas que solemos ver en los escenarios de la ópera. Las ventanas son pequeñas, de modo que, desde dentro, apenas indican si hay o no luz afuera, pero la cámara se permite

atravesarlas, mirar sobre los tejados vecinos en varias ocasiones, y espiar desde fuera lo que ocurre dentro.

En la ópera no sabemos del cuarto de Mimì más que lo que ella quiere decirnos, pero el cine, como hemos visto, nos permite visitarlo. Comencini aprovecha para darle una ‘personalidad’ distinta, para ubicarlo respecto al de Rodolfo y para presentarnos acciones simultáneas que desarrollen su idea del personaje de Mimì.

La escalera, tan presente en las *Scènes*, queda en la ópera contigua al escenario pero fuera de la vista. Oímos a los que suben y bajan y alguna caída. De alguna manera, *La Bohème* es la ‘historia de una escalera’ y la película nos permite por fin acompañar a los personajes arriba y abajo; pasar junto a aquellos lavabos de los rellanos, como el que se ve también en *Louise*; incluso anticiparnos a lo que va a ocurrir, viendo al casero subir hacia el último piso donde brinda la incauta cuadrilla.



Hemos visto que los dos escenarios al aire libre incorporan en la película los espacios interiores ‘entreabiertos’ que llevaban asociados: el *Momus* y la taberna de la *Barrière d’Enfer*. Los incorporan hasta el punto de meter las cámaras en ellos y llevar a sus interiores buena parte de la acción. El *Momus* resulta ser un gran café con orquesta y en la taberna (que aquí se ha bautizado como *Aux trois sergents*) la acción se reparte en dos ambientes contiguos.

El último Acto introduce dos escenarios nuevos: la acera de la calle al sol, junto a la verja de una iglesia, y el cuarto de Mimì, adonde va a morir. Es significativo que Comencini añada un espacio exterior y público que no está en la ópera, otra calle, tan adecuado a estos personajes.

Pero si hay un cambio importante en el tratamiento de los espacios es el de haber suprimido la ubicación fronteriza del A.III, donde Puccini quiso que se decidiera el destino trágico de su ópera. No se aprecia el carácter de ‘puerta de París’ que tuvo la *Barrière d’Enfer*, que parece en la película una calle más, ni se ve ninguna barrera ni tiene sentido la petición de paso de los barrenderos, que aquí llaman ¡al restaurante! El texto suprime la palabra *guardie*¹¹⁴⁵, y no aparecen aduaneros por ninguna parte. Esta opción desnaturaliza un episodio tanto más importante cuanto que se inventó expresamente para la ópera de Puccini, igual que su ubicación. En lugar de esto nos encontramos con unas callejuelas estrechas, un escenario propio del casco viejo, equivalente al del A.II, que solo el ambiente festivo de Nochebuena hizo distinto. Como se puede comprobar, nada que ver con el escenario real (p. 335).

¹¹⁴⁵ *Ohè, là, le guardie!... Aprite!... Siamo noi! Quelli di Gentilly!... Siam gli spazzini!... (A.III)*



Comencini rodó íntegramente dentro de los estudios, con decorados que quería más realistas que los habituales en el teatro, preocupado sobre todo por transmitir la sensación de frío: nada de ropa ligera ni veladores del *Momus* a la intemperie¹¹⁴⁶.

La ciudad real como decorado de la ópera: *Tosca*.

Ópera basada en un drama de Sardou, de ambiente urbano histórico, la Roma de 1800, ha quedado por ello fuera de nuestro repertorio: sus escenarios son característicos de la ópera histórica: la iglesia, el palacio y el castillo: la iglesia de *Sant'Andrea della Valle*, de los teatinos, en el *Corso Vittorio Emanuele*, que todavía no se había abierto; el *Palazzo Farnese*, hoy sede de la embajada de Francia, en la orilla izquierda, como el escenario anterior; y el *Castello de Sant'Angelo*, sobre el río, en la otra margen. Tres escenarios con nombre propio, expresión de la Roma monumental, conservados hoy día como hace dos siglos. De ahí el reto de rodar una *Tosca* cinematográfica sin los decorados de las óperas tratadas antes: la ciudad real, o por lo menos esos monumentos que sobreviven al paso del tiempo, esos espacios reales, se traen a la ópera en lugar de evocarse. Más bien se lleva la ópera a ellos. Tanto es así que hasta ahora ya van tres producciones de *Tosca* filmadas en sus escenarios reales: la de Zeffirelli (1974) que vamos a tratar, la más creativa e interesante; una para la televisión de Patroni Griffi (1992), cuyo valor es más tecnológico que artístico (se retransmitió en

¹¹⁴⁶ COMENCINI, pp. 95-7.

directo a 107 países); y la de Benoit Jacquot (2001), que hace un uso mucho más avaro de aquellos espacios. El de *Tosca* es por ello un caso único en el cine sobre ópera.

Como esos tres directores de cine, Puccini viajó en su momento a Roma para explorar personalmente aquellos lugares y tomó buena nota de la afinación de las campanas que se oyen desde el *castello* para el preludio del último Acto. Sobre ello volveremos cuando tratemos de la relación entre ópera y pintura. Apparently se cierra el círculo: la ciudad genera unos discursos que crean otras ciudades, sucesivamente la narrada, la dramatizada, la puesta en música y la llevada al cine, en la que aparece nuevamente, como ciudad real, para acoger la ficción.

No tendría mayor sentido hacer aterrizar a los personajes de la ópera en esos escenarios reales y hacerles evolucionar como en el teatro¹¹⁴⁷; eso es lo que se hizo básicamente cuando se transmitió por televisión en directo, desde los tres escenarios. La película de Zeffirelli aprovecha el cine para mostrarnos muchas más cosas que las que se pueden ver en el teatro.

El argumento es muy conocido: Roma, bajo la ocupación napolitana durante las guerras napoleónicas. En el A.I, Cavaradossi, que está pintando en una iglesia, ofrece un escondite en la villa que comparte en las afueras con su amante, la cantante Tosca, a un correligionario liberal huido de *Sant'Angelo*. Algunos indicios hacen sospechar a Scarpia, el jefe de la policía. En el Acto siguiente, en su despacho, Scarpia sonsaca a Tosca dónde está el escondite de la villa a cambio de no torturar más al sospechoso pintor, y le ofrece salvarle la vida con una ejecución simulada a cambio de los favores de la cantante. Ella finge aceptar y lo mata con un abrecartas. El último Acto es el de la ejecución, que resulta ser de verdad. Cuando los esbirros de Scarpia, que han descubierto su cadáver, van a por Tosca, ella se tira desde las almenas de *Sant'Angelo*.

La ausencia de preludio (como ocurre en *La Bohème*) la suple con un episodio sobre el que imprimir los créditos.

¹¹⁴⁷ BRÈQUE, p. 32.



Vemos desde fuera el último de los escenarios, el del A.III, el castillo coronado por un ángel, del que escapa Angelotti, bajando por el empinado talud que cae al río; pasa bajo el arco de un puente, supuestamente el de *Sant'Angelo*, y corre aguas abajo, por la orilla derecha, a cubierto de las miradas; lo vemos subir luego a otro puente para cruzar a la orilla derecha; por la inscripción sabemos que es el *Ponte Fabricio*, en la Isla Tiberina, cuyas viejas casas se reconocen, de modo que ha andado un largo trecho; luego pasa escondido entre los pilares del *Teatro Marcello* para ganar la iglesia por detrás.



Efectivamente, en la ópera se dice luego que este personaje liberal, que había sido cónsul de la extinta República Romana, había escapado de *Sant'Angelo*. Zeffirelli inventa un largo recorrido lleno de sentido: no

mostrarnos las otras localizaciones?



La música empieza ante la fachada barroca de *Sant'Andrea* y la cámara se detiene ante otro ángel, el que se recorta a la izquierda (nunca se hizo el ángel gemelo que, colocado a la derecha, debía completar la simetría). Dentro del templo, el fugado busca una llave escondida a los pies de una imagen y se introduce en la supuesta capilla de los Attavanti. Para ello hace un nervioso recorrido por todo el interior, va y viene por la nave y las capillas laterales situadas entre los contrafuertes, y pasa de una a otra por los arcos que perforan éstos. Su desconocimiento del terreno hace pensar que, a diferencia de su hermana, no sea nada religioso. Tampoco lo es su amigo y correligionario Mario, que no se le ocurre qué hace el sacristán cuando reza el Ángelus (“*Che fai?*”) y que en el último Acto rechaza al sacerdote antes de ser ejecutado. En el libreto no se subraya este aspecto:

(torna a guardare attentamente intorno a sè con più calma a riconoscere il luogo. Dà un sospiro di sollievo vedendo la colonna con la pila dell'acqua santa e la Madonna.)

Una ojeada en torno y ya está. En la realidad no existe una capilla Attavanti, pero se entiende que es la *Capella Barberini*, o así lo dicen las guías turísticas. A partir de aquí todo es igual que lo que ocurre en el teatro. El cómico sacristán que reza el Ángelus y mira hacia lo alto completa la apropiación de este gran espacio interior con la panorámica de los frescos de las bóvedas y el ábside. Lo que resulta absurdo es que Cavaradossi, que pinta una Magdalena, tenga montado en medio de la iglesia un andamio sobre el que hay colocado un caballete: un cuadro de caballete

se pinta en el taller, sin estorbar a nadie ni ser estorbado. La versión televisiva de 1992 lo evita haciéndole pintar un mural, y también la de Jacquot, aunque cuando aplica el pincel el soporte cede, porque es un lienzo¹¹⁴⁹. Es cierto que el libreto dice: “*A sinistra un impalcato; su di esso un gran quadro coperto da tela*”, pero un cuadro debería ser aquí mural¹¹⁵⁰.



Como vimos en *La Traviata*, del mismo director, un aria puede propiciar que se inserten imágenes de tiempos y lugares distintos, al hilo de los pensamientos del personaje: es lo que ocurre cuando Mario canta “*Recondita armonia*” y vemos a la Attavanti rezando a la Virgen (e inspirando al pintor, tal como luego se descubre) o a Tosca que viene al encuentro en el jardín de la villa, como cantará al final en “*E lucevan le stelle*”. Jacquot también hace este inserto, aunque en otros momentos del mismo Acto (en el dúo con Tosca, en que se citan para esa noche, y cuando explica a Angelotti el escondite en el pozo). La villa a las afueras es un espacio muy importante, varias veces evocado en la ópera pero nunca presente en el escenario: forma parte del espacio

¹¹⁴⁹ En aquella época y posteriormente fue frecuente el recurso a pegar lienzos pintados en muros y bóvedas en lugar de pintar al fresco, una técnica entonces prácticamente perdida, pero tampoco se pintaban *in situ*, sino en el taller, y se aplicaban a su definitivo emplazamiento una vez acabadas. Así lo hizo en París Delacroix, por ejemplo, en *Saint-Sulpice*. En su *Diccionario de Bellas Artes* expone las dificultades e inconvenientes de la técnica del fresco (DELACROIX, pp. 184-90).

¹¹⁵⁰ No obstante, Zeffirelli imita en esto la primera escenografía para la *Scala* (1899), debida a Adolf Hohenstein (RICCI).

dramático de la obra, y es el nido de amor donde se cita la pareja protagonista en el A.I; el refugio que en ese mismo Acto proporciona Mario Cavaradossi a Angelotti; el lugar adonde la policía sigue a Tosca; el secreto desvelado por Floria Tosca ante la extorsión de Scarpia, en el A.II; de allí vuelven los policías trayendo noticias del registro y del suicidio de Angelotti; es el espacio de la felicidad evocado por Mario en el A.III antes de su ejecución, en el “Adiós a la vida” que acabamos de citar. Es un lugar equivalente a la villa de Auteuil en *La Traviata*, en el que se anuda la tragedia.



La villa sí es uno de los escenarios del drama de Sardou, e incluso Mario la ubica con mucha precisión: entre el mausoleo de los Escipiones y las termas de Caracalla, un lugar solitario y alejado del casco urbano, con fincas arboladas entre las ruinas¹¹⁵¹, un lugar fronterizo, todavía dentro del recinto de murallas, muy próximo a la puerta de San Sebastián:

*J'aime cette solitude peuplée de grands souvenirs, où je n'entends que les abois des chiens de garde, le roulement des charrettes lointaines, les cloches voisines de Saint-Sixte et Saint-Jean, et les rumeurs étouffées de la Rome vivante qui parlent moins à ma pensée que le silence de la morte (...), une habitation charmante qui m'offrait, avec un abri contre les chaleurs de l'été, un asile contre les tracasseries de la police.*¹¹⁵²

¹¹⁵¹ El A. II de la ópera, el del *Palazzo Farnese*, condensa la acción de los tres actos centrales del drama: el II, la fiesta en un gran salón de ese palacio; el III, en la villa; y el IV, en una suntuosa estancia del *Castello*, que es donde Scarpia tiene su guarida.

¹¹⁵² SARDOU, A.III.

Del resto del Acto I hay que destacar que la cámara acompaña a Tosca cuando se marcha, y la vemos afuera tomando su coche. También que la escena del *Te Deum* permite realzar la espectacularidad barroca de Sant'Andrea, con la gran cúpula de Maderno y las dramáticas pinturas del ábside, al sumarse la cámara al movimiento procesional de masas, mientras todo lo anega la más ampulosa de las músicas.

El A. II de la ópera, el del *Palazzo Farnese*, condensa la acción de los tres actos centrales del drama: el II, la fiesta en un gran salón de ese palacio; el III, en la villa; y el IV, en una suntuosa estancia del *Castello*, que es donde Scarpia tiene su guarida. Se inicia con la fachaza del *Palazzo Farnese* de noche, y la cámara se acerca a dos ventanas del segundo piso, por encima de la planta noble. Se supone que corresponden al despacho de Scarpia, el segundo escenario de la ópera. Del libreto, en cambio, se desprende que el despacho no tiene vistas a la calle. Solo se menciona:

“Un'ampia finestra verso il cortile del palazzo”.



El despacho del jefe de la policía borbónica es grande e inhóspito, mal iluminado, con los muros decorados de arriba abajo con ajados frescos.



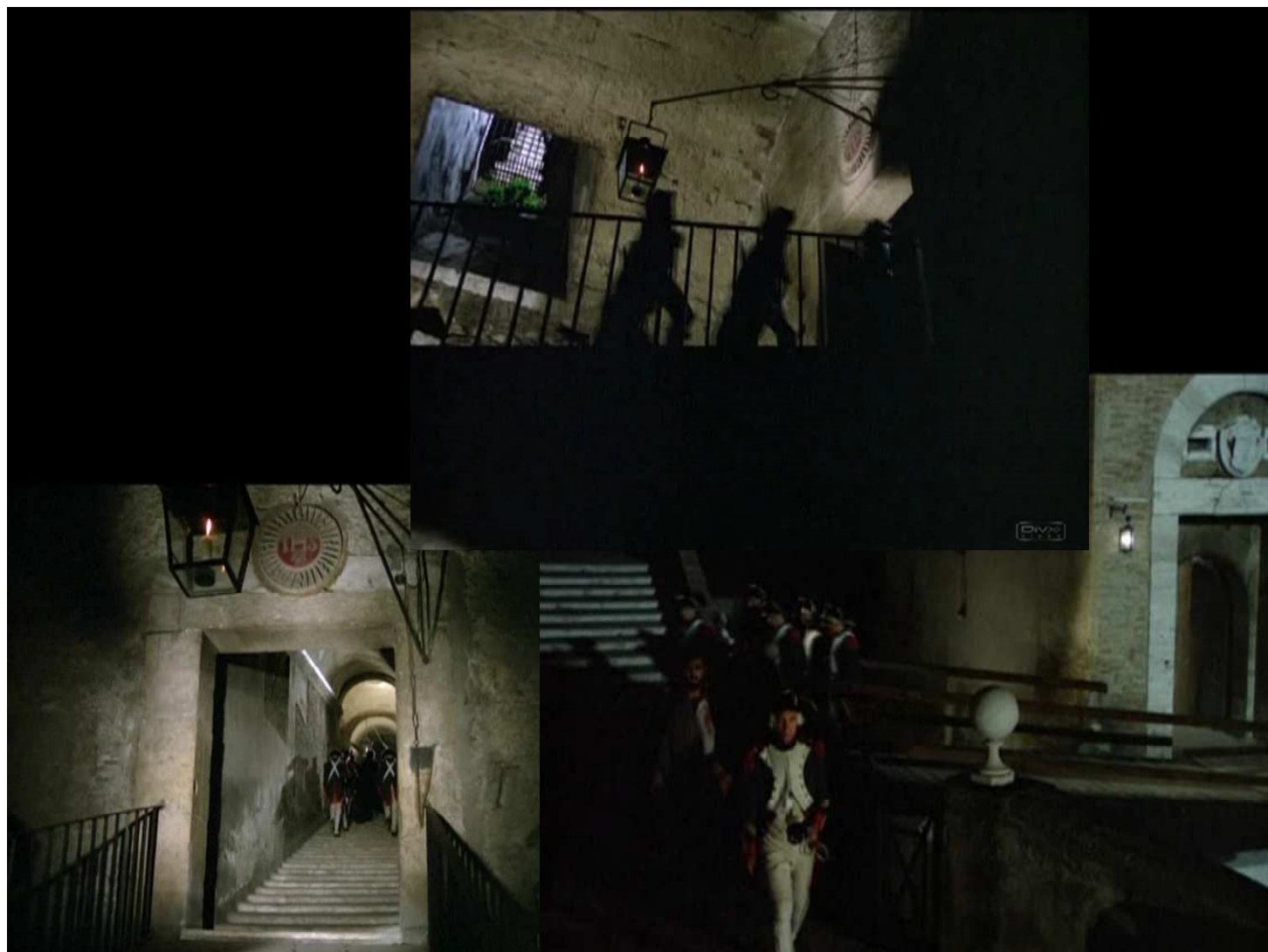
Un espacio deprimente cuya pregnancia se desarrolla al máximo en la película: por la ventana interior Scarpia vigila (con los espectadores) la entrada de Tosca al patio y escucha más tarde su cantata;



se ve también la lujosa antecámara que recorre Cavaradossi escoltado hasta allí; por otra puerta del despacho se verá luego cómo es torturado; se sigue también la huída de Tosca a través de la antecámara, galerías y escalera monumental, hasta el coche que la espera.



El último Acto empieza con al vista del ángel que, espada en alto, se recorta en la noche. El tratamiento cinematográfico es muy complicado. En principio, y según el libreto, todo ocurre en la plataforma superior de aquel inmenso cilindro: allí se fusila a los condenados al amanecer. Seguramente, la imposibilidad de ofrecer una panorámica de amplio giro de la ciudad (¿cómo evitar, incluso en Roma, las alteraciones de su perfil, por ejemplo el inoportuno monumento a Víctor Manuel?) decidió al director a optar por una forma muy fragmentada, a base de planos fijos o panorámicas muy breves que van engarzando acciones simultáneas que ocurren afuera y dentro del castillo, a veces mirando hacia afuera, otras hacia abajo, acompañando los desplazamientos de unos y otros...



Vemos así desde arriba a la guardia recorriendo los caminos de ronda del recinto exterior de murallas; los pastores que se calientan en torno a una hoguera al pie del castillo; la celda de Cavaradossi y la mesa del carcelero; empezamos a oír las famosas campanadas desde dentro, pero cuando el carcelero se mueve, pequeñas panorámicas de tejados y cúpulas se cuelan entre almena y almena; el pelotón entra en la fortaleza marcando el paso y cruza pasadizos, portones y escaleras, balconadas y puentes en tomas en picado y contrapicado que recuerdan los grabados de Piranesi; se ve llegar por una calle el coche de Tosca y, desde las almenas, cómo accede al castillo, como se abraza la pareja en el espacio inestable y transitorio de una escalera...

De la oscuridad se va pasando gradualmente al amanecer, y en el dúo de amor previo a la ejecución (*"Amaro sol per te"*), ya en la plataforma superior, se ve al fondo cómo la mañana clarea sobre el Capitolio y los pinos del Palatino. La escena de la ejecución combina un gran picado (como si fuera el punto de vista del ángel) con tomas horizontales donde los personajes tienen como fondo segmentos del horizonte romano.



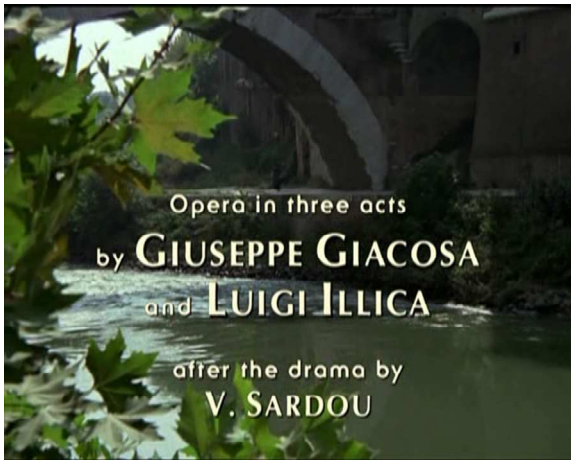
Como en el teatro, se ve a Tosca desaparecer más allá del pretil cuando se tira desde allí arriba. Pero un picado que coincide con las miradas de los esbirros nos muestra a continuación lo que nunca vemos en el teatro: su cuerpo aplastado contra el suelo.



El ángel, otra vez, un ángel que resulta maléfico y vengador, es la imagen que cierra una película que acaba donde empezó.

Aunque parezca que lleva la ficción a la realidad, el cine transforma la ciudad real en un decorado. En realidad escamotea la ciudad real descartando infinidad de elementos que no convienen a la ficción, tal como hemos comentado respecto a las panorámicas desde el *Castel Sant'Angelo*, así como haciendo pasar unos por otros: el primer puente bajo el que cruza Angelotti en su fuga no es el de *Sant'Angelo*, como se da a entender, que tiene una escalinata para bajar al río, en lugar del empinado terraplén por donde se precipita el prófugo, y es todo él de piedra blanca, y no solo sus arcos. En las fotografías siguientes se puede ver la comparación entre el puente que aparece en la

película (izquierda) y el auténtico (derecha):



Lo mismo pasa con el recorrido que hace junto al río, por una ribera llena de vegetación que no existe hoy. En la siguiente fotografía, que no pertenece a la película, vemos el aspecto actual del tramo del descartado *Ponte Sisto*.



Gran parte de esa secuencia se ha rodado en otro lugar. Evidentemente, el aspecto actual de esos sitios resulta demasiado urbanizado. Es cierto que la mayoría de lo que aparece en la película es lo que representa ser, pero los lugares reales se reducen

a imágenes descontextualizadas al servicio de la ficción, igual que los objetos que se sacan a escena en el teatro. El resultado, eso sí, conviene a las exigencias de verosimilitud y espectacularidad del cine y pone el énfasis, otra vez, en los espacios fronterizos cuando añade, a las fronteras horizontal, de la villa y el propio *Castello*, y temporal, de la noche, en la que transcurren los Actos II y III, la vertical, con la carrera inicial de Angelotti por la hondura del *Longotevere*, que se contrapone a la altura dominante de *Sant'Angelo*: entre una y otra está el suelo de la ciudad, contra en que se estampa el cuerpo de la protagonista.

En conjunto se puede concluir que las cuatro películas tratan de ser fieles al espíritu de las obras originales y se toman muchas menos libertades que las habituales hoy entre los directores escénicos de los grandes teatros. La práctica ausencia de limitaciones (salvo texto y música, que ya es bastante) y las exigencias propias de este discurso dan pábulo a las interpretaciones de los guionistas, que en algún caso se basan en la novela previa (arranque de *La Traviata*, con los ujieres que catalogan los objetos embargados), y en otros añaden episodios y personajes nuevos (toda la melodramática historia de la tormenta en *Louise* o la intervención del personaje -mudo- que acude a cortejar a Musetta en el A. III de *La Bohème* y acaba por llevársela en su coche). Hemos visto también un ejemplo de anacronismo, con sus ventajas y problemas en la película de Comencini.

Quizá donde el cine muestra mejor sus posibilidades respecto al teatro es, precisamente, en el tratamiento de los espacios: nos asoma al espacio dramático, a lo que en el teatro es mera alusión (la villa de *Tosca* o el recorrido de Angelotti, en la misma obra), añade otros que completan la comprensión de los personajes (más espacios públicos para los bohemios, como el *bistrot* en *Louise* o la acera donde Marcello pinta una Madonna en *La Bohème*) y aprovecha su ventaja a la hora de guiar la mirada del espectador para subrayar el carácter de ciertos espacios (tintes claustrofóbicos en *La Traviata*).

5. LA PINTURA DE LA CIUDAD MODERNA: RELACIÓN CON LA ÓPERA

La ciudad moderna también ha generado un discurso pictórico que debe ser comparado con el de la ópera. ¿Se parecen las ciudades que ponen en pie uno y otro? Porque hay que advertir que la imagen pictórica no es tampoco un doble de lo real sino, como dice Pierre Francastel un relevo, una construcción distinta en la que participa la memoria, la selección, la combinación inédita de elementos, incluso la anticipación de un mundo que a veces no es así todavía¹¹⁵³. Habrá que determinar si los dos discursos se interesan por los mismos aspectos, si existe parentesco estético, qué papel tiene lo visual en la ópera y cuáles son las cualidades ‘pictóricas’ de la música.

Lo urbano y lo monumental. Jacques Wilhelm resume en este párrafo la evolución de la pintura sobre París en la época que nos interesa:

*Depuis l'époque où le peintre ne jugeait digne de sa toile que le cours de la Seine et les monuments qui l'ornaient, un esprit nouveau s'est peu à peu instauré. Après Montmartre et la rive gauche, les boulevards, les rues les plus banales, les quartiers neufs et la tour Eiffel, jusqu'au viaduct d'Auteuil et aux longues avenues de banlieue, tous les quartiers ont reçu la visite des peintres.*¹¹⁵⁴

Se trata, en efecto, del abandono de lo monumental por lo urbano. Hay una relación entre este abandono de un tema tradicional en la pintura y la vivencia del presente¹¹⁵⁵. Entendemos por lo monumental las vistas de los monumentos de París, las perspectivas del río, la silueta de la ciudad, la ciudad como objeto material y la sombra proyectada de la historia. Lo urbano se refiere a la vida de la ciudad, a sus habitantes y costumbres, comportamientos y palabras, en sus escenarios habituales y menos ilustres, incluso aparentemente carentes de ‘carácter’ o poco ‘pintorescos’. Esta distinción equivale a la que hace el profesor Rovira entre paisaje urbano y teatro urbano¹¹⁵⁶. En la pintura llega a ocurrir lo mismo que en la literatura: Balzac tampoco describía monumentos, porque no estaban habitados.

Lo monumental en la pintura de París tenía una tradición excepcionalmente larga, aunque discontinua, que remonta a las vistas de sus principales

¹¹⁵³ FRANCASTEL 1, pp. 30 y 295.

¹¹⁵⁴ WILHELM, p. 91.

¹¹⁵⁵ MONGIN, p. 66.

¹¹⁵⁶ ROVIRA, p. 15.

monumentos en las excelentes miniaturas del siglo XV: las de los hermanos Limbourg de *Las muy ricas horas del Duque de Berry* (p. 463), y las de Jaen Fouquet para las *Grandes Crónicas de Francia* y para el *Libro de Horas de Etienne Chevalier*, que contienen imágenes de una inesperada precisión. Desde entonces pocos pintores hicieron de París su tema.

Las *vedute* parisinas.



En los siglos pasados París puso menos interés que otras ciudades en hacerse retratar. En el siglo XVII dejaron vistas monumentales los flamencos Verwer (como ésta del viejo Louvre en transformación, que va dejando de ser castillo pero todavía no es el inmenso palacio), Bout, Matham, Mommers y Zeeman y el grabador Callot. Eric Hazam se lamenta de ello:

*Paris, ville jusque-là sans images donc, à la différence d'Amsterdam et de Delft, de Venise ou de Rome. Il existait bien de vedute parisiennes, souvent pleines de charme, mais elles étaient destinées aux touristes et n'étaient pas considérées comme des oeuvres d'art.*¹¹⁵⁷

Estas *vedute* constituyen en cambio un abundante aporte en la segunda mitad del siglo XVIII: Raguenet (p. 467), Bouhot, Demachy, Perelle y Robert. Con

¹¹⁵⁷ HAZAM, pp. 428-9.

ellos y con el plano de Turgot, en perspectiva isométrica, se puede hacer el catálogo completo del París monumental de aquel siglo.

Michel y Canella son los mejores continuadores durante el romanticismo. Georges Michel, al que llamaron *Michel de Montmartre*, encontró todavía en aquella colina que tanto nos interesa una naturaleza casi salvaje, con canteras abandonadas y una fila de molinos que le recordaba los paisajes holandeses de su admirado Ruysdael.



Retrata cielos tumultuosos y sombríos, atravesados por rayos o estriados por la lluvia. Él fue quien atrajo a otros pintores a Montmartre hacia mediados del siglo XIX: Rousseau y Corot. Más adelante parece que no hubo uno que dejara de acudir al escenario de *Louise*. Continuación de la tradición de las *vedute* parisinas fueron algunas pinturas de Bonington, Turner (p. 439), Granet, Parrot y Delacroix, como esta abocetada vista desde su estudio, cerca de *Saint-Eustache*:

(...) en pintura un bonito apunte, un croquis con gran sentimiento, puede igualar a las producciones más acabadas en cuanto a la expresión.¹¹⁵⁸

¹¹⁵⁸ DELACROIX, p. 164.



Pero hacia el final del primer tercio del siglo XIX París deja de un paisaje para la pintura: los pintores se van a Barbizon a buscar la verdadera naturaleza y solo se fijan en París excepcionalmente: Dupré, Rousseau, Daubigny, Corot (p. 453) y Jongkind (pp. 279 y 309). Este último vive en París entre 1846 y 1855, y entre 1860 y 1867. Amante de la calma provinciana de la orilla izquierda, que retrata con una maravillosa riqueza de encuadres, personifica la transición entre los *barbizoniers* y los

impresionistas.



Los tipos y las costumbres, manifestación de lo urbano.

Casi no hay pintura sobre París entre 1840 y 1870, en la época del nacimiento de la fotografía, pero sí grabados. Las obras de los autores que siguen a continuación, que testimonian la metamorfosis del moderno París y la vida y variedad de sus habitantes, constituyen buena parte del aparato visual diseminado por las páginas de este trabajo. En *Le peintre de la vie moderne* (1863) Baudelaire, a quien se ha considerado el mejor crítico de pintura de su siglo, reivindica el presente como tema de la pintura en una época en que el pasado histórico seguía predominando en los lienzos y en que, a menudo, el presente y sus personajes se revestían todavía con ropajes de antaño. Daumier (pp. 18, 59 y 247) y Gavarni (pp. 43, 277 y 299), a los que muchos consideraban el complemento visual de la *Comédie humaine* de Balzac, presiden una lista de pintores que se ocupan del '*croquis des mœurs*', en la que incluye a Devéria (pp. 37 y 174), Maurin, Numa, Wattier, Tassaert (pp. 119 y 159), Eugène Lami (autor de numerosos grabados que ilustran con todo detalle la vida del *demi-monde* del tiempo de *La Traviata*; pp. 34, 282, 287, 313 y 314), Trimolet y Traviès. Otros autores son

Meryon (que, según vimos, immortaliza sugestivamente el París que está a punto de desaparecer bajo la piqueta: p. 30), Vienot, el retratista del *demi-monde* en las décadas centrales del siglo (p. 116) Potémont, Braquemond y Nanteuil, ilustrador de Balzac...



Se trata de pintores de los parisinos más que de París, en la línea de cierta literatura¹¹⁵⁹, atraídos también por la caricatura -que está en el origen del arte de tema social¹¹⁶⁰-, muchas veces de pintura rápida, abocetada, de pasteles, aguatintas y diversas técnicas de grabado:

*(...) mais il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution.*¹¹⁶¹

¹¹⁵⁹ *Les Français peints par eux-mêmes: Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, 8 vols. L. Curmer, París, 1839-42.

¹¹⁶⁰ FRANCASTEL 1, p. 12.

¹¹⁶¹ BAUDELAIRE, p. 550.

El ensayo de Baudelaire está dedicado a Constantin Guys¹¹⁶² (pp. 129 y 318), un apasionado de la multitud, del movimiento y de lo fugitivo, que es en lo que radica precisamente la modernidad. Ya no es el mundo visto desde lejos de la pintura renacentista, sino el inmediato de los detalles y la sensación que transmiten¹¹⁶³, un mundo de fondos a menudo abstractos y de primeros planos, de introspección y notaciones fragmentarias del espacio:

*(...) et il regarde couler le fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant. Il admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la liberté humaine. Il contemple les paysages de la grande ville (...).*¹¹⁶⁴



¿Cómo no asociar esta sensibilidad hacia el tumulto con pasajes operísticos como el A. II de *La Bohème* de Puccini? ¿No serían aplicables estas palabras?

*Il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la modernité. Souvent bizarre, violent, excessif, mais toujours poétique, il a su concentrer dans ses dessins la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie.*¹¹⁶⁵

¹¹⁶² Como no lo nombra sino como M. G., algunos han querido pensar que habla de Édouard Manet, mucho más conocido hoy día.

¹¹⁶³ FRANCASTEL 2, p. 104.

¹¹⁶⁴ BAUDELAIRE, pp. 552-3.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 565.

El tumulto, el ruido, la ‘música de la ciudad’.



Pasando por alto el desfase cronológico, no se sabría si el siguiente texto de Zola en *La Curée* comenta la pintura de Turner o bien ésta ilustra aquél:

*Une ivresse, une langueur montaient des profondeurs plus vagues du boulevard. Dans ce ronflement affaibli des voitures, dans l'effacement des clartés vives, il y avait un appel caressant à la volupté et au sommeil. Les chuchotements qui couraient, les groupes arrêtés dans un coin d'ombre faisaient du trottoir le corridor de quelque grand auberge, à l'heure où les voyageurs gagnent leur lit de rencontre.*¹¹⁶⁶

Pierre Sansot distingue el rumor de cada calle de la voz propia del conjunto de la ciudad¹¹⁶⁷. Esos sonidos los ‘pinta’ la música, y especialmente la ópera tanto o mejor que la pintura y la literatura. Las impresiones del pintor Santiago Rusiñol, llegado a París a finales de siglo, nos aproximan también al Acto II de *La Bohème* de Puccini, a *les cris de Paris* de Louise o al arranque de *Il Tabarro*, donde suenan las sirenas de las barcasas y la bocina de algún automóvil:

*Otra de las primeras impresiones que sentimos, apenas llegamos a la metrópoli, los que venimos de países más quietos, es de ruido, de un ruido que nos deja semiatontados. Aquel movimiento incesante, aquel ir y venir de coches de todas formas y cataduras (...); aquel clamoreo de hombres, mujeres, grandes y menores de edad, anunciando a grito limpio diarios y otros papeles; todo aquel coro de ruidos acumulados que forman como la voz de la gran ciudad, todo aquel rumor de humanidad en movimiento (...).*¹¹⁶⁸

¹¹⁶⁶ ZOLA 3, p. 235.

¹¹⁶⁷ SANSOT, pp. 332-3.

¹¹⁶⁸ RUSIÑOL 1, p. 82.

Incluso utiliza el término ‘coro’. El bullicio callejero y los pregones de los vendedores son sonidos propios de las ciudades¹¹⁶⁹. Su uso en la música está emparentado con las escenas de género en la pintura.

*(...) Paris se rapportait à sa personne, et la grande ville avec toutes ses voix bruissait, comme une immense orchestre, autour d'elle.*¹¹⁷⁰

Ahora bien: los sonidos de la ciudad son distintos de cerca, desde dentro de la orquesta, por decirlo así, y desde lejos, cuando todos se mezclan y empastan. Según Malévich -permítasenos el salto en el tiempo- el ruido de la ciudad estaba destinado a convertirse en armonía gracias al músico, como antes lo había sido el rumor del arroyuelo¹¹⁷¹: ¿cómo no relacionar este presentimiento con el incipiente dodecafonismo? Alfred de Vigny también había escuchado “*le sourd mugissement du centre de la France*” desde lo alto de su torre:

*Je crus sentir mes pieds tourner avec la roue,
Et le feu du brasier qui montait vers les cieux
M’éblouit tellement que je fermai les yeux.*¹¹⁷²

El tumulto puede tener también una traducción visual, un océano encrespado: cuando Courbet estuvo encerrado en Sainte-Pélagie quiso pintar París visto desde las bóvedas de aquella prisión. Desde allí la ciudad se le antojaba un océano, con su cielo de profundidad inmensa, los movimientos de sus casas y sus cúpulas, que semejabán grandes olas. Desgraciadamente el general Valentin no se lo permitió¹¹⁷³. En *Une page d’amour*, de Zola, lo encontramos también:

*La seule récréation qu’elle prût pendant ses longues heures de travail, était de donner un regard au vaste horizon, au grand Paris qui déroulait devant elle la mer houleuse de ses toitures.*¹¹⁷⁴

¹¹⁶⁹ Baudelaire expresa su poder evocador en la dedicatoria de *Le spleen de Paris*:

C’est surtout de la fréquentation des ville énormes, c’est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. Vous-même, mon cher ami, n’avez vous-pas tenté de traduire en une chanson le cri strident du Vitrier, et d’exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu’aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue? (BAUDELAIRE, p. 146)

¹¹⁷⁰ FLAUBERT, p. 80.

¹¹⁷¹ MALÉVICH, p. 486.

¹¹⁷² VIGNY, pp. 88-94.

¹¹⁷³ BACHELARD 2, p. 60. Cita a Pierre Courtion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Cailler, 1948, t. I, p. 278. Esta imagen, recurrente en la literatura, de París como un océano llegó todavía al cine mudo en *Entr’acte* (1924), una película corta de René Clair con guión de Francis Picabia, en la que mediante una transparencia se ve un barquito de papel navegando entre las olas que son los tejados.

¹¹⁷⁴ ZOLA 6, p. 44.

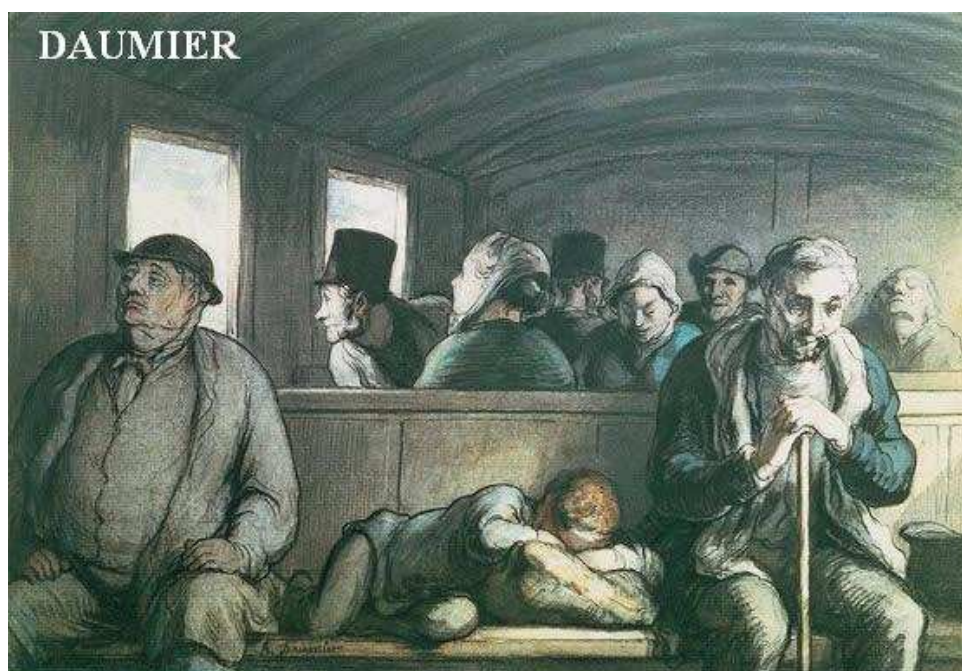
Ese océano lleva a concebir la gran ciudad como personaje colectivo, descomunal, con vida propia que se manifiesta en un movimiento incesante y hasta puede tener voz, como hemos visto en *Louise*.

La impresión, en todo caso, es que el paisaje sonoro de aquella ciudad ‘moderna’ que algunas de nuestras óperas quieren pintar, era mucho más rico que el actual: las comparsas de Carnaval en *La Traviata*; el bullicio de Nochebuena frente al *Momus*, en *La Bohème* de Puccini, con sus pregones, juegos infantiles y retreta militar; el piano y los coros en el patio de la otra *Bohème*; las canciones de las lavanderas y los golpes de sus paletas, en los *bateaux-lavoir*, en *Zazà*; los pregones callejeros en *Louise*; los vales lentos parisinos al aire libre en el jardín del *Bal Bullier*, en *La Rondine*; las sirenas del río, las campanadas de las viejas parroquias que dan las nueve en *Il Tabarro*... Este paisaje acústico perdido es lo que quiso resumir Comencini en la banda sonora ‘en bruto’ que acompaña los créditos de su versión cinematográfica de *La Bohème*. Hoy día no hay tanta variedad; lo dice un músico actual, Francisco López:

*Madrid tiene las señales acústicas típicas de cualquier gran ciudad, suena a tráfico. Es un problema contemporáneo. Pero Madrid se puede explorar. En las ciudades contemporáneas el sonido más interesante está en los interiores, precisamente por la homogeneización del sonido del tráfico.*¹¹⁷⁵

¹¹⁷⁵ ORTEGA. El ruido del tráfico es predominante, pero no todos están de acuerdo: en las novelas de Juan Madrid ambientadas en esta ciudad se registran muchos sonidos en el exterior: por supuesto los del tráfico (el propio rumor de los coches, sirenas de ambulancia y de la policía, frenazos, cláxones...) pero también músicos callejeros, televisores a todo volumen que se oyen desde la calle, niños que juegan en plazas y parques, pájaros, conversaciones, verbenas, teléfonos móviles, voces amplificadas por megáfono, gritos de manifestantes, disparos de los antidisturbios, viento, aviones, máquinas en funcionamiento... Ahora bien, no hay que descartar que sea la nostalgia de la ciudad moderna que desaparece la que lleve al autor a reunir toda esta panoplia (LERONES).

La pintura abreviada y expresiva de la ciudad.



Otra observación de Baudelaire permite establecer un nuevo paralelo: la representación que hacen algunos de estos pintores sintética, abreviada de la realidad, exagerada en algunos puntos culminantes o en algunos trazos; una representación calificada de bárbara por sus detractores pero que es precisamente lo que hace interesantes sus obras, lo que les da fuerza e inmediatez, lo que transmite con claridad la impresión producida por el espectáculo de la realidad en su espíritu. Se aprecia en la pintura de Guys como en la de Daumier. Una representación *mnémonique* que considera preferible a la pintura paciente del natural:

*Quand un véritable artiste en est venu à l'exécution définitive de son oeuvre, le modèle lui serait plutôt un embarras qu'un secours. Il arrive même que des hommes tels que Daumier et M. G., accoutumés dès longtemps à exercer leur mémoire et à la remplir d'images, trouvent devant le modèle et la multiplicité de détails qu'il comporte leur faculté principale troublée et comme paralysée.*¹¹⁷⁶

Hay en esto una continuidad entre Delacroix, Guys, Daumier y los impresionistas, aunque éstos nunca pintarán de memoria y tendrán la valentía de no acabar demasiado sus cuadros, aun con el modelo a la vista. Delacroix, que tenía una habilidad proverbial para repentizar las más complicadas composiciones en ausencia de todo modelo, protestaba por el excesivo papel de los objetos en la pintura contemporánea¹¹⁷⁷. El exceso de realismo en los objetos arruina los cuadros, les resta

¹¹⁷⁶ BAUDELAIRE, p. 555.

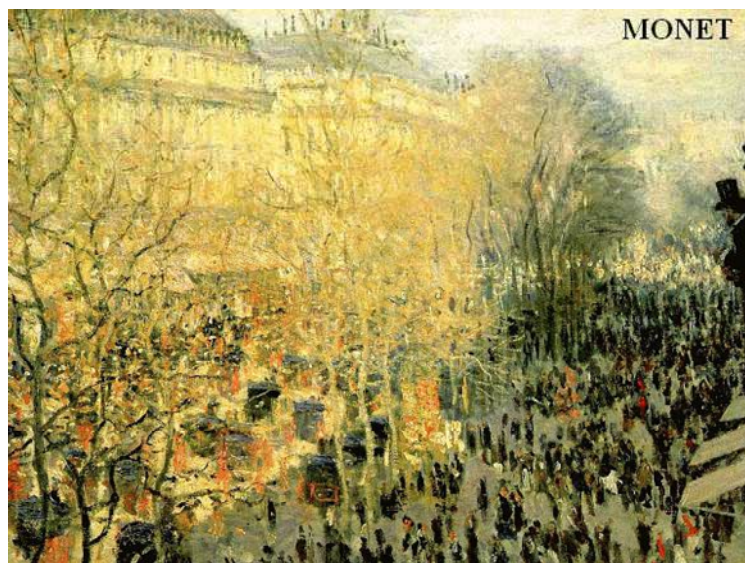
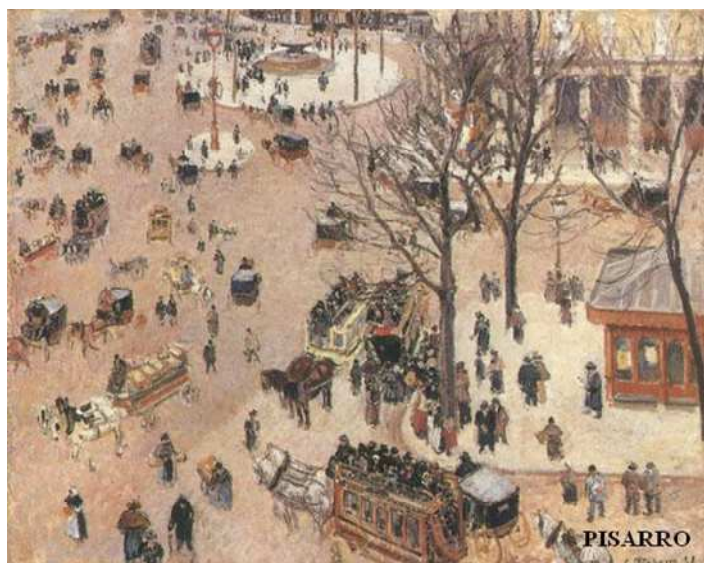
¹¹⁷⁷ Habla de los malos pintores:

unidad, expresión y fuerza. Los artistas trabajan mejor de memoria que con modelo. Coincide en esto con Baudelaire y con Rodin:

*Casi todos nuestros escultores se parecen a los de los cementerios italianos. En los monumentos de nuestras plazas públicas solo se distinguen levitas, mesas, veladores, sillas, máquinas, globos, telégrafos. Ninguna verdad interior, nada artístico entonces. Horrorizáos ante esta prendería.*¹¹⁷⁸

Este defecto es la manifestación en las artes visuales de la tendencia a la cosificación, a reducir la civilización a objetos que denuncia Benjamin. Pero vamos al paralelo con la ópera: ¿no es también la de Verdi y Puccini una opción ‘mnemónica’, siempre cercenando las largas tiradas de versos, siempre temiendo perderse en detalles, buscando en cambio el efecto dramático directo, aunque para ello haya que sacrificar la poesía y la misma música? También a Verdi y a los veristas les criticaron su trazo grueso de su música.

El París de los impresionistas.



Con ellos vuelve el paisaje urbano, aunque ya no sea monumental. Si los pintores realistas empezaron por los temas, manteniendo en lo esencial la morfología de

(...) sus accesorios, en vez de concurrir al efecto general, lo contrarían casi siempre al hacer sobresalir ciertos detalles que deberían permanecer subordinados.

Pero también de los escritores:

¿Y qué encuentro en gran número de obras modernas? Una enumeración de todo lo que hay que presentar al lector, sobre todo de los objetos materiales, unas pinturas minuciosas de personajes que no se retratan a sí mismos por sus acciones. Creo estar viendo esos almacenes de materiales de construcción donde se contemplan uno a uno los sillares tallados sin relación con su lugar en el conjunto del monumento (DELACROIX, pp. 77 y 257)

¹¹⁷⁸ RODIN, p. 157.

la pintura, los impresionistas cambian el lenguaje y traen una nueva poética¹¹⁷⁹. Aplican su nueva técnica a cualquier tema, porque quieren que la luz haga pictórico todo motivo, pero también reflejar la vida moderna: el arte moderno, producto de la gran ciudad, hace de ella su tema predilecto¹¹⁸⁰. Contemporáneos de la fotografía, ya no tienen el imperativo documental de los dieciochescos Raguenet o Bouhot: se fijan en la orilla derecha, recién reformada, lugares nuevos y sin poesía, en las calles más banales, los recientes bulevares y el extrarradio pobre. Preocupados por los mecanismos de las sensaciones, su visión se fragmenta y pierde en precisión respecto a los antecesores, pero gana en variedad, llegando a multiplicar los mismos motivos a varias horas del día y en distintas estaciones. Monet y Pissarro (p. 30) incorporan nuevos puntos de vista, como lo que se ve desde un balcón, y nuevos temas, poco ‘decorativos’, como las sucias estaciones del ferrocarril:

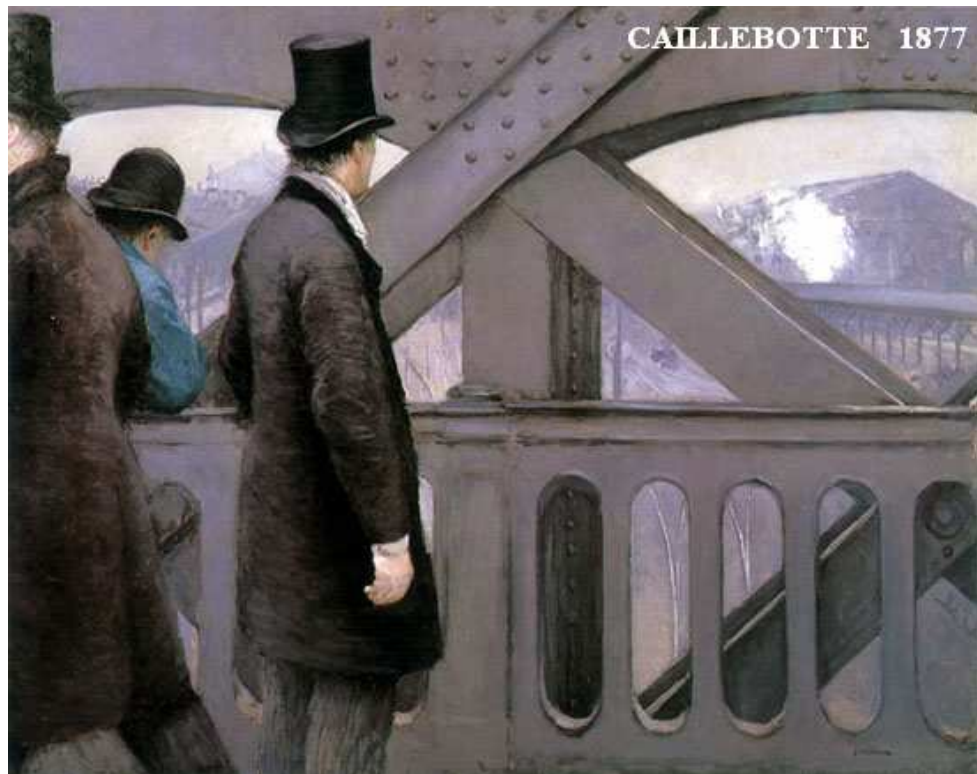


Se interesan por la agitación y el movimiento: Renoir (pp. 49, 337 y 381), con su mirada optimista, retrata en una de sus mejores obras el montmartriano *Moulin de la Galette*, con la vibración de la luz solar que se proyecta sobre la gente entre las hojas de los árboles y demuestra la inexistencia del color local; expresa tanto la vida que dan los que circulan por el *Pont des Arts* y los Grandes Bulevares al sol como las escenas mundanas de los palcos de la Ópera.

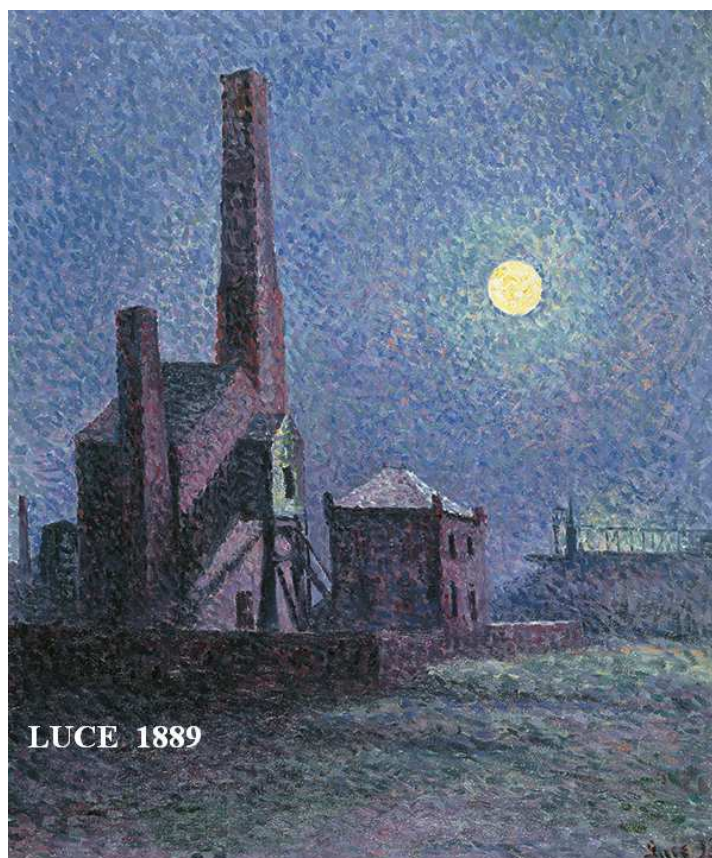
¹¹⁷⁹ FRANCASTEL 2, pp. 86-7.

¹¹⁸⁰ LENGIER, p. 304.

Al margen de tan radicales apriorismos y de la voluntad de ruptura con la tradición, que hacen del impresionismo verdaderamente la primera vanguardia, había en París otros pintores más académicos que a veces nos interesan, franceses como el relamido Tissot, especializado en las damas y ambientes del *demi-monde* (pp. 179 y 356) o extranjeros, como el italiano Boldini (el autor del más famoso retrato de Verdi), instalado en la plaza de Pigalle desde 1871, que lo retrata todo, con su virtuosismo efectista, desde los más elegantes interiores al ambiente popular de las calles (pp. 244 y 317). Caillebotte, muy alabado por Zola, retrata los nuevos bulevares entonces carentes de carácter o los tejados nevados que se ven desde las buhardillas, busca lugares de modernidad, como estaciones de ferrocarril, nuevas construcciones de hierro... (pp. 25, 140 y 284)...



El divisionismo de los neoimpresionistas como Seurat ayuda a ‘digerir’ incluso la torre Eiffel, superviviente de la Exposición de 1889, y las chimeneas de las fábricas que tienen al fondo los bañistas de Asnières (pp. 28 y 236). Le seguirá al principio en esa técnica el anarquista Maximilien Luce, capaz de hacer arte de los derribos que todavía siguen abriendo en canal París durante el cambio de siglo (pp. 32, 290 y 306) o envolver en un halo mágico las fábricas de las tristes afueras.



La de Utrillo, ya a principios del siglo XX, es una pintura de aspecto modesto, que se interesa por los aspectos aparentemente más mediocres: casas desprovistas del menor pintoresquismo,

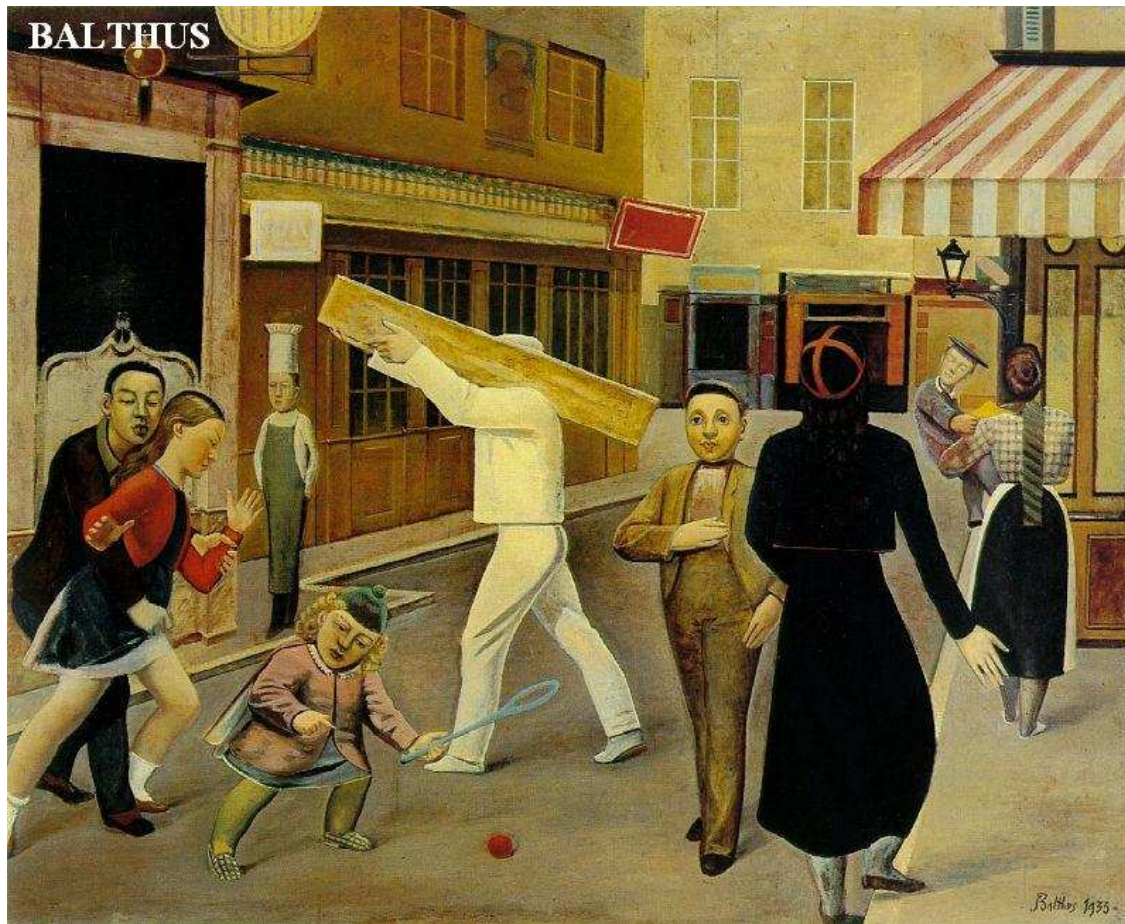


aburrimiento de las largas avenidas que llevan a las tristes afueras, aunque también las empinadas cuestas que conducen a la blanca mole del *Sacré-Coeur* (p. 325). Van Gogh pintó los tejados de Montmartre desde su taller, en la calle Lepic, y el efecto de la gran ciudad extendida a los pies de aquellos miradores adonde se asoman los personajes de *Louise* (p. 336). Pero de nuevo los pintores dejaron París de lado y volvieron tan solo de paso: no les interesaba el objeto, París como paisaje, ruina, crónica o género, sino los efectos de la luz.

El impresionismo pertenece todavía al realismo, es su epílogo ‘científico’, que aplica las teorías ópticas de Chevreul sobre la descomposición de la luz blanca. Bonnard ya es otra cosa, como Vuillard (p. 257) o Signac (p. 454): les preocupa que la pintura moderna se haya reducido a esos atisbos fragmentarios de la realidad, a imágenes cada vez más insustanciales. El espacio, concebido desde el Renacimiento como un lugar antropológico, un escenario para el hombre, con sus planos selectivos y su visión monocular de los conjuntos, había empezado a ser destruido por el impresionismo, interesado por el detalle significativo, por el análisis de las sensaciones, y acabaría desapareciendo de la pintura, sustituido por un campo de fuerzas¹¹⁸¹. Ciertos pintores quisieron recuperar un mundo visual más estable (Cézanne, los cubistas...)¹¹⁸², pero quedan ya fuera de nuestro marco.

¹¹⁸¹ FRANCASTEL 2, pp. 88, 110 y 140 y lám. 71.

¹¹⁸² ARNHEIM, pp. 155-6.



Los expresionistas, como Balthus, con su fascinación y horror por la ciudad, pertenecen también a otro mundo: ellos señalan la soledad, la pérdida de la individualidad, la personalidad unitaria de la sociedad de masas¹¹⁸³.

El arte hecho por mujeres.



¹¹⁸³ LINGER, p. 330.

Especialmente próximas a los espacios de nuestras óperas, dado el protagonismo de las mujeres, están las pintoras impresionistas, como Berthe Morisot (pp. 191, 193, 217, 272, 328 y 332), Mary Cassat (pp. 60, 187, 189 y 276), Marie Bracquemont (p. 223) y Eva Gonzales (pp. 264 y 353), audaces pintoras de la tranquila cotidianeidad que, sin descartar los espacios abiertos y públicos preferidos por sus colegas varones, especialmente uno tan adecuado a las señoras como era el palco del teatro, retratan los interiores domésticos y los jardines privados (predominantes en nuestro repertorio), las escenas con niños, la vida familiar donde reina la mujer.

Sus pinturas nos han ayudado a imaginar en las páginas precedentes el despertar de Marguerite Gautier o sus solitarias escapadas al *Bois de Boulogne*, las escenas íntimas de tocador, el comedor de Louise y sus padres, las parejas en el jardín, ya sea en Auteuil, Provenza o Suiza, los decorados salones burgueses, el ambiente protector y confortable donde crece la pequeña Totò...

Hemos traído a páginas precedentes incluso alguna ilustración (pp. 133, 206 y 353) de una escultora excepcional, Camille Claudel, que participa de la misma sensibilidad moderna. Sumamente original, concibió, además de esculturas grandes, pequeñas y delicadas piezas adecuadas a los interiores burgueses, e incluso se empeñó en algo tan insólito en la escultura como crear grupos que sugirieran espacios cerrados, como *Las cotillas* y *Pensamiento profundo*.



Lo visual en la función de ópera: trajes, movimiento y decorados.

Además de la palabra, otras cuatro categorías de expresión integran los sistemas semióticos en una función de ópera; una es la música, y las otras tres son visuales: la expresión corporal de los actores/cantantes, el disfraz (maquillaje, peluquería, vestuario) y la escena (accesorios, decorado, iluminación). El traje y el tipo de voz permiten identificar el papel que cada personaje va a desempeñar en el melodrama de la ópera. Uno y otra, más las actitudes corporales, tienen en la ópera romántica una correspondencia con la edad, el estatus y la personalidad, que la ópera verista va a heredar en alguna medida¹¹⁸⁴:

TESITURA VOCAL	CARÁCTER	EDAD ESTATUS PERSONAJE	ACTITUDES CORPORALES	TRAJE
TENOR	idealista amoroso impetuoso activo apasionado emotivo ----- melancólico	joven rico/noble	Camina con ligereza Adelanta una pierna Actitudes cálidas: mirada frontal, a los ojos Sonrisa Enseña las palmas ----- casi desfallece	Corto Deja libres piernas y brazos Claro, vistoso Bellos accesorios
BARÍTONO	cínico malvado vengativo ----- práctico egoísta	Adulto Buena posición Respetable Rival del tenor Amigo a veces	Movimiento más pausado Postura estable: piernas abiertas brazos en jarras conducta fría: aparta la mirada frunce entrecejo	semejante al del tenor más oscuro
BAJO	digno sabio ----- perverso demoníaco	padre/sacerdote/consejero gran autoridad	Apenas se mueve Ocupa el centro Subido en estrado Le reservan gran espacio	traje talar gran volumen y altura
SOPRANO	angelical pasiva sacrificada frágil emotiva noble	joven rica/noble respetable	Se mueve despacio Aparente estabilidad: se desploma Gesticula con cabeza y manos Movimientos de autoprotección: se tapa la cara cruza los brazos sobre el pecho	Gran volumen en forma de campana Color claro/blanco Bellos accesorios Diferente silueta en otras razas
MEZZO-SOPRANO	Carácter fuerte Sin escrúpulos -----	Rival de la soprano ----- Confidente a veces	Conducta fría	Como la soprano Menos brillante
CONTRALTO	digna	madre	Movimientos dignos y hieráticos	Silueta de campana Sobria en accesorios

¹¹⁸⁴ MARTÍN DE LUCAS.

	perversa demoníaca	hechicera	Gesticulación exagerada en otras razas	Siluetas diferentes en otras razas
	Paje: adolescente atolondrado		Como el tenor	

Los grandes abrigos de Colline, el filósofo, o Michele, el marido celoso, son, por ejemplo, la equivalencia moderna del traje talar del poderoso bajo romántico. En la ópera se prodigan también los ‘emblemas’ (actos no verbales que tienen una traducción verbal específica conocida por la mayoría de los miembros de un grupo de comunicación): inclinar la cabeza en señal de acuerdo, agitar el puño para expresar la cólera, llevar la mano al pomo de la espada en actitud desafiante, levantar la mano para llamar la atención, señalar para acusar o maldecir, inclinarse para saludar, frotarse las manos para indicar frío, etc. También los ‘ilustradores’ (actos no verbales, intencionados o no, íntimamente ligados al discurso hablado)¹¹⁸⁵, como esos gestos tan de ópera que son llevarse la mano al corazón o adelantarla, con la palma abierta. En la ópera se llega a dar el caso de una protagonista muda, toda para los ojos, porque no dice nada ni canta una nota: *La Muette de Portici* (1828), de Auber; la encarna una bailarina¹¹⁸⁶.

Ya vimos el papel de la palabra en la ópera: muchas de ellas, con un único núcleo dramático reducido a escena y emoción, podrían verse fácilmente al cine mudo, acompañado de un piano y reduciendo las palabras a unos pocos carteles¹¹⁸⁷. No en vano, la gestualidad exagerada de la ópera del XIX fue modelo para el cine mudo. Pensemos en la más moderna de las óperas estudiadas, *Il Tabarro*, por ejemplo¹¹⁸⁸, que haría buena la opinión, exagerada, de Stendhal, tan lejana en el tiempo:

*Observad que hablo siempre de la música y nunca de la letra, que no conozco. Yo rehago siempre por mi cuenta la letra de una ópera. Tomo la situación del poeta, y no le pido más que una palabra, una sola, para designar el sentimiento. Por ejemplo, veo en Mustafá un hombre cansado de su amante y de sus grandezas, y que, en su calidad de soberano, no carece de vanidad. Quizá la letra me estropearía todo esto.*¹¹⁸⁹

Hablaba de *L’italiana in Algeri*, ópera de 1813. A diferencia de Wagner, que le decía a su amiga Malwida von Meysenbuc que no tenía por qué mirar al

¹¹⁸⁵ KNAPP, pp. 180-1.

¹¹⁸⁶ También modernamente Henri Tomasi dio el papel protagonista de su *Atlantide* (1951) a una bailarina.

¹¹⁸⁷ Es el caso de *La Bohème* de King Vidor (1926).

¹¹⁸⁸ Imaginemos como una pantomima, sin palabras, incluso sin ayuda de la música, como una acción estrictamente visual, por ejemplo, la última escena, que empieza con el asesinato de Luigi y acaba con el abrigo que deja ver el cadáver cuando se abre,

¹¹⁸⁹ STENDHAL 2, p. 59.

escenario, que todo estaba en la música¹¹⁹⁰, lo visual era fundamental para Verdi, dado su concepto eminentemente teatral de la ópera. De ahí las *Disposizione Sceniche* que quiso editar con Ricordi¹¹⁹¹ para garantizar un funcionamiento eficaz de los decorados, movimiento de actores y masas y actitudes escénicas. Ante la novedad de la música de Wagner, Baudelaire pone en boca del público que asistió a su primer concierto en el Teatro de los Italianos este pensamiento:

*Puisque ces compositions sont faites pour la scène, il faut attendre; les choses non suffisamment définies seront expliquées par la plastique.*¹¹⁹²

Vayamos por último, entonces, con la escenografía: lo visual en la representación operística parece que preocupó desde sus mismos orígenes. A partir del estudio de tres manuales de escena de los siglos XVII, XVIII y XIX, los de Gagliano, Marcello y Ricordi, respectivamente, Roger Savage cree que se puede afirmar que la escenografía de calidad tuvo una misma gramática básica antes y después de 1900¹¹⁹³. De otra manera no se explicarían testimonios como el de Dickens, en sus crónicas de la actualidad operística del París de principios de la década de 1860, absolutamente encantado por lo que veía, además de lo que escuchaba¹¹⁹⁴.

En nuestro análisis de los escenarios de las ocho óperas hemos constatado esta importancia de lo visual. Puccini pensaba que los acontecimientos tenían que entrar antes por los ojos que por los oídos. Cuando preparaba *Turandot*, escribió a su libretista, Adami, que no utilizara demasiadas palabras y que la acción resultara aún más clara para la vista que para el oído, que se viera y entendiera bien¹¹⁹⁵. Por eso le interesa mucho el aspecto del escenario nada más levantarse el telón: en *Il Tabarro* se alza antes de que suene la música, de modo que la primera información es solo visual: nos encontramos con los muelles del Sena y sus gabarras y al fondo se ve la silueta de la Isla de la *Cité*, dominada por *Notre-Dame*; hace el efecto de tantos cuadros de Corot, en los que el monumento histórico se aleja y ladea, y el primer plano, y la mayor parte de la superficie del lienzo, la ocupan algunos andurriales aparentemente sin interés o un

¹¹⁹⁰ Los compositores alemanes de ópera tienden, por su concepción sinfónica de este género, a ‘pintar’ con la música lo que los italianos muchas veces ‘enuncian’ con palabras, como en el teatro clásico o el del Siglo de Oro, y, sobre todo, con el movimiento escénico. En el caso de Wagner, hay que tener en cuenta también que nunca estuvo satisfecho con las puestas en escena de sus obras: la tecnología de la época se le quedaba corta (MAYO, p. 50).

¹¹⁹¹ ROSEN, pp. 209-22.

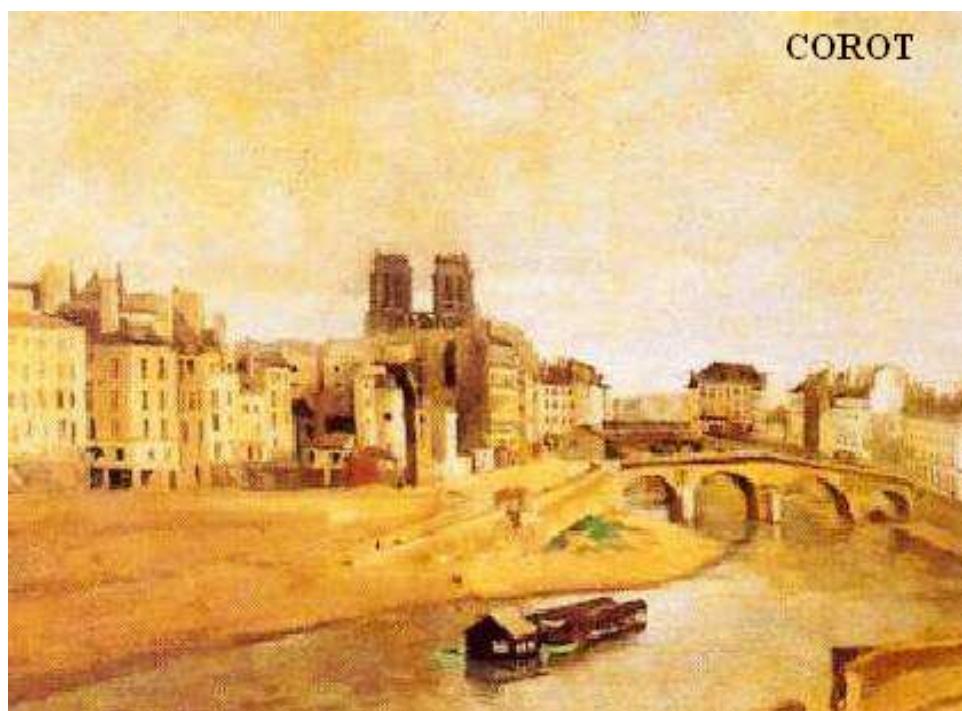
¹¹⁹² BAUDELAIRE, p. 512.

¹¹⁹³ El director de escena empieza a ser importante en el teatro a partir de 1880.

¹¹⁹⁴ ROSEN, pp. 363-4 y 350.

¹¹⁹⁵ CARNER 2, p. 382.

grupo de casas modestas. En el ejemplo de Corot parece que quiera quitar protagonismo a *Notre-Dame* uno de aquellos lavaderos de que hablamos a propósito de *Zazà*.



El primer decorado de *La Rondine*, con la ventana del salón que se abre sobre los jardines de las Tullerías (como en el A. III de *Zazà*, que mira sobre el Sena), propone, también visualmente, unas implicaciones sociales y argumentales muy distintas.

Este aspecto visual es fundamental también en los dos Actos centrales de *La Bohème* de Puccini, los que tienen lugar en el exterior, especialmente en el Acto III, el de la *Barrière d'Enfer*. En cambio, en *La Bohème* de Leoncavallo, solo sabemos que desde la buhardilla de Marcello se ve la cúpula de Los Inválidos porque lo dice Musetta cuando mira por la ventana, no porque esté a la vista del espectador¹¹⁹⁶.

A veces Puccini ideaba acciones escénicas mudas acompañadas de una música propiamente incidental (*Tosca*, *Madame Butterfly*¹¹⁹⁷), lo mismo que hace Giordano a mitad del A. II de *Fedora*, cuando los invitados la dejan sola. En *La Bohème* misma apenas hay acción teatral: el idilio de Rodolfo y Mimì es tan solo un débil hilo argumental, los personajes no evolucionan, son pasivos y les suceden las cosas. Los Actos son más bien cuadros descriptivos. Pero está la atmósfera, esa atmósfera

¹¹⁹⁶ *L'oro che sulla cupola lontana degli "Invalidi" veggio scintillar (...)* (A.III).

¹¹⁹⁷ Los movimientos de Tosca después de dar muerte a Scarpia, al final del A.II y los prolegómenos del suicidio de Cio-Cio Shan al comienzo del último Acto, respectivamente.

cautivadora que convierte esta ópera en una de las más eficaces del repertorio. Ernst Krause dice de Puccini:

*Se trata de un músico poseído por el teatro, un hombre de sensaciones ópticas. Siempre decía cómo le inspiraba la idea óptica clara para componer la escena correspondiente de una ópera.*¹¹⁹⁸



El neoimpresionista Signac se aproxima mucho a las sensaciones que sugiere el A.III de *La Bohème*, el de la *Barrière d'Enfer*.

En *La Traviata* no hay paisajes parisinos, sino solo interiores. Ya desde 1830, aproximadamente, la ópera romántica se iba decantando por espacios interiores y descartaba las grandes plazas y espacios abiertos. Cuando aparecían éstos se solía tratar de plazas pequeñas o selvas espesas y oscuras¹¹⁹⁹. La obra empieza en plena fiesta en el espléndido salón de Violetta, en la cumbre de su carrera, lo que se presta al derroche de iluminación y a una abigarrada acumulación de objetos de decoración y lujo que corresponda a las enumeraciones de Dumas hijo, de las que horrorizaban a Delacroix.

Louise es la única de nuestras ocho óperas que presenta una vista panorámica amplia de París, desde lo alto de Montmartre. Se hace esperar hasta el A.III, y cobra espectacularidad cuando anochece y aquel océano de casas se puebla de luces,

¹¹⁹⁸ KRAUSE, p. 11.

¹¹⁹⁹ RICCI, p. 18.

como estrellas. Da la réplica al Panorama, traído por el americano Fulton a París en 1799: un telón de fondo que se prolongaba por los laterales curvándose¹²⁰⁰.

Pintura musical en la ópera.

¿En qué medida un compositor de ópera puede ser ‘pintor’? Lo veremos en una gradación de cuatro niveles, de lo más próximo al lenguaje sonoro de la música a lo más lejano.

1º. A lo que más se parece una música es a otra música, de modo que lo más mimético es la reproducción o imitación de otra música: en algunos momentos de sus óperas Puccini utilizó música china y japonesa, o al modo japonés, para *Turandot*¹²⁰¹ y *Madame Butterfly*¹²⁰², respectivamente, y amerindia en *La fanciulla del West*¹²⁰³, y Verdi española para *Don Carlo*¹²⁰⁴. También se han evocado así ambientes del pasado, citando o imitando la sonoridad de su música¹²⁰⁵. De este primer tipo de ‘color local’ hemos visto varios ejemplos en *La Bohème* de Leoncavallo, con sus fragmentos de óperas antiguas; en *Zazà*, del mismo autor o incluso el *Il Tabarro*, donde Puccini cita un tema musical de su *Bohème*; también en ésta última introduce una retreta auténtica, de tiempos de Luis Felipe, para cerrar el A. II. Incluimos también aquí cuando los personajes hacen música, tocan instrumentos o cuando se supone que están cantando.

Es una pintura musical diegética, es decir, que pertenece a la acción, emana de una fuente presente o sugerida por la acción: las comparsas de Carnaval en *La Traviata*; los bohemios cuando tararean las piezas que bailan en su buhardilla o cuando cantan en la fiesta del patio, en una y otra *Bohème* respectivamente; el nocturno que toca el pianista en el salón de Fedora; el “Sueño de Doretta” de *La Rondine*, o las piezas de baile que suenan en *Bullier*; la canción de los estibadores o la que canta el *cantastorie* del *Tabarro*; el *Ave Maria* de Cherubini que toca Totò al piano en *Zazà*, etc.

¹²⁰⁰ Una iluminación hábil y algunos motivos en relieve aumentaban la ilusión de realidad. El barón Taylor fundó un teatro en París (1822-3), el *Panorama Dramático*, centrado en la explotación de este efectismo

¹²⁰¹ La canción popular “*Moo-Lee-Wha*”, en el A.I y en el episodio de las pruebas, en el A.II. También el himno imperial suena en modo menor en el A.I y mayor, triunfalmente, en el A.II. Éste y otros ejemplos de Puccini han sido tomados de una conferencia del profesor Jaume RADIGALES.

¹²⁰² Usa la escala pentatónica japonesa, por ejemplo en la salida de Cìò-Cìò-Shan en el A.I.

¹²⁰³ Cuando el colono Wallace canta “*Che faranno i vecchi miei?*”.

¹²⁰⁴ La ya invocada “canción del pañuelo”.

¹²⁰⁵ Puccini lo hace en *Manon Lescaut*: el madrigal compuesto por Geronte, en el A.III.

Lo más habitual, en cambio, es que la música en la ópera sea no diegética, es decir, que emane de una fuente imaginaria no presente en la acción.

En los dos niveles siguientes la música tendrá un carácter ‘descriptivo’:

2º. El ‘color local’ puede conseguirse también imitando el paisaje sonoro no musical del ambiente que se recrea: pregones callejeros, tumulto, silencio, campanadas, sirenas de barcos... La música aprovecha que se ejecuta en el tiempo: esa componente temporal, que permite que se sucedan esos sonidos, acompañando a la acción, no la tiene la pintura. De todo hemos encontrado ejemplos: campanadas en *La Bohème* de Puccini y en *Il Tabarro*; pregones y tumulto callejero en *La Bohème* de Puccini y en *Louise*; toques de corneta, sirenas de barcos y también cláxones de coche, en *Il Tabarro*; golpes de las lavanderas en *Zazà*; zumbidos de máquinas y ruido de cucharas en *Louise*, etc. También se da que algún personaje hable sobre la música y no cante, como cuando Violetta lee la carta de Germont¹²⁰⁶ o Totò habla con las visitas¹²⁰⁷, como en los ‘melodramas’ de algunas óperas de juventud de Mozart.

3º. La sinestesia. Baudelaire teoriza sobre este efecto y también lo expresa en un soneto de *Les Fleurs du Mal*:

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*¹²⁰⁸

A veces la música da el salto de lo sonoro a lo visual y quiere sugerir un paisaje para los ojos. Es lo que hace Puccini en la obertura de *La fanciulla del West* (1910), cuando evoca los grandes espacios abiertos, de carácter agreste y vigoroso relieve, señalando el camino a la música de Aaron Copland y a la de las películas del Oeste. La música puede generar sensaciones espaciales: una música de carácter grandioso no remite a una escena íntima. Ejemplo de esta pintura ‘visual’ sería el arranque de *Il Tabarro*, con su sugerencia de la niebla y el lecho oscilante y oscuro que es el Sena. La correspondencia entre el lenguaje utilizado y lo sugerido es menos evidente y se basa en gran medida en el adiestramiento previo del receptor.

¹²⁰⁶ *La Traviata*, A. III.

¹²⁰⁷ *Zazà*, A. III.

¹²⁰⁸ BAUDELAIRE, p. 513.

Simétricamente las artes visuales también dan a veces el salto hacia lo sonoro, como en el grupo escultórico popularmente conocido como *La Marsellesa*, de Rude, o el cuadro *Metrópolis*, de Grosz¹²⁰⁹. La música puede acercarnos a otras sensaciones, como las de tipo térmico: al comienzo del A. III de *La Bohème* de Puccini, las flautas se combinan con el arpa en un breve preludio de aire algo oriental que evoca la sensación de frío y de madrugada. Luciano Alberti detecta en esa música una

(...) *precisa intencionalità spettacolare, 'vedutistica'. Neve, notte, nebbia, alba, e alla fine luce di giorno fatto. E viva via, i nottambuli dentro la taberna e i lavoratori che dai sobborghi vengono in città.*¹²¹⁰

Hay que decir que, paralelamente, la pintura ha conseguido evocaciones del frío parecidas en cuadros como *Cazadores en la nieve*, de Brueghel, *La nevada*, de Goya, y numerosos paisajes románticos de Friedrich. Es interesante cómo la orquestación de los dos primeros Actos de *La Bohème* tiene una calidez de colores pastel mientras los dos últimos los colores se enfrían y se llega a describir con auténtico naturalismo la extinción de Mimì¹²¹¹. Debussy fue taxativo; habla sobre todo de la partitura cuando dice:

*No conozco a nadie que haya descrito tan bien el París de aquel tiempo como Puccini en La Bohème.*¹²¹²

Efectivamente, sin necesidad del texto, combinando estos tres niveles 'pictóricos', París está en la partitura. En ella vive el ambiente. Recibimos de la música impresiones veraces, como las de una descripción realista. Hasta aquí nos hemos movido dentro del sentido 'imitativo' de la música. Conviene señalar que Adorno se muestra muy contrario a esta aproximación de la música a la pintura, que considera una regresión. Para él la artes convergen solo allá donde cada una sigue estrictamente su principio inmanente (en este caso, la música la temporalidad y la pintura la espacialidad)¹²¹³.

4º. Por último, la música nos puede llevar más allá del mundo de los sentidos, del 'color local' de un tiempo y un espacio, y, dotada de esa virtualidad narrativa que le atribuíamos, convertirse en una voz del autor que exponga

¹²⁰⁹ Fundación Thyssen, Madrid.

¹²¹⁰ ALBERTI, p. 383.

¹²¹¹ TRUJILLO, p. 130.

¹²¹² ANDRADE, p. 156.

¹²¹³ ADORNO 2, p. 42.

pensamientos no expresados o estados de ánimo, psicología de un personaje, situaciones y sus implicaciones¹²¹⁴. Se trata aquí del sentido ‘anímico’ de la música, por tanto, de su carácter ‘subjetivo’. La música de la ópera, como música dramática, se mueve constantemente en este nivel, y lo hemos subrayado abundantemente en el análisis de las obras estudiadas, desde el relato contenido en el Preludio de *La Traviata* hasta el estallido orquestal que acompaña la amenaza de Luigi de “*vibrare il coltello*” en *Il Tabarro*.

Habitualmente estos niveles se combinan, como en el famoso “Amanecer romano” de *Tosca*, una auténtica ‘pintura’ musical (por desgracia a veces no merece la pena abrir los ojos porque el trabajo del director escénico la emborrona y da la razón a Wagner¹²¹⁵):

*La música pinta el ambiente de un amanecer. Una tranquilidad en este idilio, próximo a la naturaleza, con esa incomparable capacidad que se espera de Puccini (...). Las campanas de Roma indican el nacimiento de un caluroso día de verano (...). El tono del más grande y famoso Campanone es de un Mi abismal (...). Su sonido fue integrado en la partitura de Puccini.*¹²¹⁶

La música opta en el *Amanecer romano* por lo monumental: el sonido de las campanas, especialmente las de San Pedro, cuya afinación Puccini se preocupó de determinar con un viaje a Roma *ex profeso*, son la expresión del paisaje monumental de la Ciudad Eterna, con su perfil de colinas, cúpulas y campanarios. Las campanadas señalan el tiempo, la hora del fusilamiento en este caso, al amanecer, también pintado por la iluminación y el telón, pero sobre todo el dominio de la Iglesia sobre la ciudad (coincide en esto con *Die tote Stadt*). No es esto todo: dentro del preludio va creciendo una melodía que se combina a la perfección con la expansión del amanecer y en dramático acorde con las campanadas: la del “Adiós a la vida”, que ya no es un espectáculo visual ni sonoro, sino el de la zozobra anímica del condenado Cavaradossi que aguarda al pelotón de fusilamiento.

¹²¹⁴ *La ópera romántica, en el siglo XIX, es el mayor exponente de la utilización del sentido anímico de la música para crear una situación emocional concreta en la representación teatral* (BELTRÁN, p. 15).

No ha de ser así en la música posterior según Schoenberg:

El suponer que una pieza de música debe acumular imágenes de una u otra especie y que si éstas faltan la pieza no ha sido entendida o carece de valor, es algo tan extendido como solamente puede serlo lo falso o lo vulgar (*Ibid.* p. 20).

¹²¹⁵ El montaje de *Tosca* en el Teatro Real de Madrid, de Nuria Espert, con la torpe pantomima de una cuerda de presos que distrajo al público menos avisado de la enorme fuerza evocadora de la página orquestal (está editado en DVD).

¹²¹⁶ KRAUSE, p. 130.

Las campanas protagonizan a menudo el paisaje acústico de la ciudad cristiana, como veremos también en *Kitezh*. En nuestro repertorio las hemos encontrado todavía, al principio del A. III de *La Bohème* de Puccini, y hacia el final de *Il Tabarro*, como mera referencia horaria y creando un efecto expansivo del espacio.

Que pintura y música se dan la mano es una evidencia: muchos autores usan el término ‘impresionismo’ cuando describen alguna música de Puccini, e invocan el ejemplo y la influencia de Debussy. Se pierden los contornos nítidos, se fragmentan las melodías, se desvanecen las estructuras... De la misma forma que esta música tiene algún parecido con la plasmación de las impresiones visuales de la pintura, la pintura impresionista se acerca a la música en su relación con el tiempo. No pretende seguir el movimiento de los objetos, prolongar su forma según se desplazan, atrapar y continuar el movimiento en el lienzo, como los futuristas, pero sí captar lo fugaz, un parpadeo, un momento irrepetible, por más que sea insignificante.

Paralelo entre la pintura realista y la ópera verista. Igual que la ópera *verista* sobre el París moderno no era toda la que se hacía, tampoco la pintura realista del mismo tema era todo lo que se pintaba: el romanticismo se prolongaba más allá de la mitad del siglo con las escenas exóticas, coloristas y emocionantes de Delacroix, los paisajes de Huet o las evocaciones del mundo clásico de Chassériau. Gérôme, Fromentin, Guillaumet, Belly y Tournemine cultivan a mediados de siglo los paisajes orientales y africanos. Cabanel, Couture, Bouguereau, Delaunay, Baudry, Henner y Regnault la pintura de Historia y el retrato de gran pompa en el tercer cuarto del siglo. Incluso dentro del realismo, muchos pintores se sentían más atraídos por la naturaleza, o bien por el paisaje y las gentes del medio rural. Simultáneamente, desde mediados de siglo, Puvis de Chavannes, Moreau y sus seguidores abren el camino a la pintura simbolista; y llegará Gauguin...

En cuanto a la ópera, no hay más que recorrer las listas de títulos de Verdi y Puccini, de Meyerbeer o de los franceses Gounod, Bizet y Massenet para comprobar que el repertorio que estudiamos es más la excepción que la regla: la literatura ambientada en el pasado o en lugares exóticos y la historia, todavía, se llevan casi todo.

La pintura realista y su epígono ‘científico’, la impresionista, también fueron entonces la excepción, mal recibidas por los medios oficiales y la buena sociedad. Pero la posteridad las ha tratado muy bien, hasta el punto de que buena parte de lo que acabamos de enumerar (los Bouguereau, Cabanel y demás), que era lo que

más prestigio y éxito tenía, ha desaparecido de los manuales escolares suplantado por los antiguos ‘rechazados’ del Salón. Aunque en el repertorio de los teatros de ópera no ha ocurrido lo mismo (salvo la desaparición del influyente Meyerbeer, a quien hoy se intenta rescatar), se constata el paralelo entre el repertorio que estudiamos y la pintura ‘realista’: su preferencia por lo ‘urbano’ frente a lo ‘monumental’, a pesar de la importancia de la tradición paisajística; su curiosidad por la variedad de vidas y gentes de la gran ciudad, que alcanza a los tipos y espacios marginales; la representación de lo inabarcable y tumultuoso de la vida urbana; el interés por lo fugaz y su factura abocetada; la búsqueda objetiva de lo presente, lo cercano, lo cotidiano... Hemos constatado también la especial proximidad del arte hecho por mujeres a un repertorio operístico protagonizado sobre todo por ellas.

Donde la pintura realista de la ciudad se aparta de la ópera es en su huída de lo melodramático, de lo emocionante y sentimental. Convierte en un objeto material - el cuadro- la imagen que se presenta al ojo. Nunca busca lo extraordinario, ni lo pintoresco ni lo que tiene carácter.

6. OTRAS APROXIMACIONES A LA CIUDAD EN EL DISCURSO MUSICAL

Otras óperas

La ciudad del pasado. Del París de *Le Roi s’amuse* (1832) a la Mantua de *Rigoletto* (1851):

El argumento de *Rigoletto* sigue en todo el de *Le Roi s’amuse*, aunque con los recortes y omisiones obligados en el género: el bufón sufre la venganza de los cortesanos, que raptan a la que creen su amante y se la entregan al Duque. En realidad es Gilda, su hija. Rigoletto contrata a un asesino para que mate a su amo, pero Gilda, enamorada del Duque, se las arregla para morir en lugar de éste. A menudo los diálogos traducen el original francés al pie de la letra, e incluso canciones como cuando Rigoletto

busca en Palacio a su hija raptada¹²¹⁷, o la famosa “*La donna è mobile*” del Duque. De hecho en Francia atribuyen, no está claro si con mucho fundamento histórico, los versos

*Souvent femme varie,
Bien fol est qui s’y fie*¹²¹⁸

grabados en el castillo de Chambord, al propio Francisco I. Pero “*Questa e quella*” está tomada del *Don Juan* de Molière¹²¹⁹.

Los cambios son pocos: en la obra de teatro resulta más explícita la violación de Blanche porque rechaza la propuesta del Rey de hacerse su amante oficial y, huyendo por el palacio, se refugia en la que resulta ser la cámara de éste que, lógicamente, usa su llave y entra; tampoco había en la obra de teatro nada equivalente a la compasión que expresa el Duque en “*Parmi veder le lacrime*”, que suaviza el cinismo y la depravación del personaje; el final escrito por Hugo también era distinto y, por cierto, menos eficaz. Se prolongaba con la llegada de gente y de un médico.

Y lógicamente están los cambios relativos a los nombres¹²²⁰ y lugares: al parecer la censura austriaca que controlaba el Norte de Italia no admitía una ópera que presentara el libertinaje de un rey, auténtico además y muy célebre: Francisco I de Francia. La Mantua del siglo XVI y un Duque que no se concreta (ni siquiera se pudo nombrar a los Gonzaga) subieron finalmente al escenario. Una pequeña corte italiana sustituye a la que se reunía en el viejo Louvre. Solo un personaje mantiene su origen francés: Sparafucile, el asesino, que se declara borgoñón, como su modelo huguiano, el gitano Saltabadil.

La censura. Hay que recordar que *Le Roi s’amuse* había sido prohibida por inmoral al día siguiente de su estreno en París, aunque ya reinaba entonces Luis Felipe. A pesar del proceso que emprendió el escritor, la obra no pudo ser repuesta hasta 1882. Entre tanto sí fue impresa y conoció muchas ediciones, lo que demuestra el especial control que las autoridades ejercían sobre el teatro y cómo se permitía mucha mayor libertad respecto a la lectura. El prefacio es todo un alegato a favor de la libertad de expresión y una defensa de la moralidad de la obra.

¹²¹⁷ HUGO 5, p. 522.

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 539.

¹²¹⁹ A. I, Esc. 2ª.

¹²²⁰ Triboulet es Rigoletto; El Rey de Francia es el Duque de Mantua; Blanche, Gilda; Dame Bélarde, Giovanna; Saint-Villiers, Monterone; Cossé, Ceprano; Maguelone, Maddalena, etc.

Por si fuera poco, el propio Victor Hugo se opuso al estreno de *Rigoletto* en París, y tras un nuevo proceso, la ópera pudo subir al escenario seis años después que en *La Fenice*. Conocido es que, cuando por fin consintió en asistir a una función, admiró la obra de Verdi, especialmente el efecto de los cuatro personajes expresándose a la vez en el cuarteto “*Bella figlia del amore*”: simultáneamente pero con textos distintos, melodías diferentes entreveradas y conservando cada uno su carácter. Lo que ya vimos que Leibowitz¹²²¹ llama un número de conjunto ‘psicológico’, y que es uno de los valores añadidos que la música suma al teatro en la ópera.

A Verdi no le atrajo el escándalo, ya que temía que la censura pudiera malograrlo todo, sino la fuerza del drama, sus situaciones, brío y *pathos*, el personaje del bufón jorobado Triboulet¹²²². Por más que consintiera en cambios de personajes y lugares, no quiso ceder nada de su carácter.

Los escenarios. Vamos a ver el traslado de escenarios de Hugo a Verdi, acto por acto:

Acto I

(Une fête de nuit au Louvre. Salles magnifiques pleines d’hommes et de femmes en parure. Flambeaux, musique, danses, éclats de rire. –Des valets portent des plats d’or et des vaisselles d’émail; des groupes de seigneurs et de dames passent et repassent. –La fête tire à sa fin; l’aube blanchit les vitraux. Une certaine liberté règne; la fête a un peu le caractère d’une orgie. –Dans l’architecture, dans les ameublements, dans les vêtements, le goût de la renaissance.)

(Sala magnifica nel palazzo Ducale con porte nel fondo che mettono ad altre sale, pur splendidamente illuminate; folla di Cavalieri e Dame in gran costume nel fondo delle sale; Paggi che vanno e vengono. La festa è nel suo pieno. Musica interna da lontano e scrosci di risa di tratto in tratto. Il duca e Borsa che vengono da una porta del fondo)

La equivalencia es completa y ambos son edificios históricos bien conocidos. Francisco I convirtió el Louvre en su residencia y emprendió importantes reformas: derribo de la altísima torre central que oscurecía el patio, sustitución de las

¹²²¹ LEIBOWITZ, pp. 176-80.

¹²²² POSA 2, pp. 13-4. Esta autora insiste en la importancia de la ópera en la vigencia actual de esta literatura, aun tratándose de un autor y una obra de tanta importancia como en el presente caso:

Hay que reconocer, como hizo el propio Verdi, que una parte de la grandeza y pervivencia de Rigoletto proviene de la fuerza de este drama romántico, que al adaptarse a la voluntad expresiva de Verdi pudo ser espléndidamente recreado en música.

Se ha dicho que el romanticismo de Hugo es más culto e intelectual mientras que el de Verdi es más vital, inherente a su personalidad. En cualquier caso, la mezcla de elementos trágicos y grotescos, la ironía, el dolor, la audacia o el carácter tenebroso de muchas situaciones, los contrastes entre la brillantez y la sordidez que encontramos en Le Roi s’amuse no serían hoy tan universales sin Rigoletto. (p. 24)

defensas avanzadas por jardines y construcción, a costa de lo que era una fortaleza, de un verdadero palacio. No vivió para verlo. Aquello era solo el comienzo de una obra interminable que, a base de reformas y ampliaciones, dio lugar al gigantesco complejo actual, culminado en el reinado de Napoleón III. Pero, en la época en que se sitúa la acción, el Louvre tendría todavía el aspecto que aparece en el **MAPA 15 (nº 1)**, el que se puede ver en la maravillosa miniatura de *Les Très Riches Heures du Duc du Berry*, de los Limbourg. Reformado por Carlos V y convertido en residencia cuando las murallas de la ciudad ya se habían adelantado hacia el exterior, fue uno de los primeros edificios en que el aspecto militar era ya un símbolo y no respondía auténticamente a las necesidades de defensa¹²²³. Alrededor del castillo se alzaron las principales casas nobiliarias, auténtico enjambre de intrigas, como las de los últimos Actos de las óperas *Les Hugonots* y *Maria di Rohan*, que trataremos brevemente.



El Palacio Ducal de Mantua (**MAPA 17, nº 2**) no se queda atrás en cuanto a importancia porque, además de ser uno de los mayores conjuntos palaciegos históricos de Italia, país de cortes pequeñas, incluye algunas joyas artísticas impagables, especialmente la Cámara de los Esposos decorada al fresco por Mantegna entre 1471 y 1474. La mayor parte del palacio de los Gonzaga, la que da a la *Piazza Sordello*, es posterior, data del siglo XVI, contemporánea a la época de la obra. Como en el caso del

¹²²³ SENNETT 1, pp. 184-5.

Louvre las reformas, ampliaciones y nuevas decoraciones se prolongaron en los siglos siguientes.

Acto II

(Le recoin le plus désert du cul-de-sac Bussy. À droite, une petite maison de discrète apparence, avec une petite cour entourée d'un mur qui occupe une partie du théâtre. Dans cette cour, quelque arbres, un banc de pierre. Dans le mur, une porte qui donne sur la rue. Sur le mur, une terrasse étroite couverte d'un toit supporté par des arcades dans le goût de la renaissance. – La porte du premier étage de la maison donne sur cette terrasse, qui communique avec la cour par un degré. – À gauche, les murs très hauts des jardins de l'hôtel de Cossé. – Au fond, des maisons éloignées; le clocher de Saint-Séverin.)

(L'estremità più deserta d'una via cieca [...])

Como en el caso anterior, la descripción sigue al pie de la letra la disposición establecida por Hugo, aunque, lógicamente, no asoma el campanario de Saint-Séverin. Un espacio público y abierto, la calle, que permite ver también un espacio privado cercado, el jardín y la terraza de la casa de Triboulet/Rigoletto. Al fondo del escenario de Hugo asoma el campanario de Saint-Séverin (**MAPA 15, nº 4**), próximo al callejón Bussy (**3**). Triboulet teme por su hija y no querría que saliera nunca de casa. Sólo sale a misa cada domingo:

TRIBOULET

Ne sors jamais!

BLANCHE

Je suis ici depuis deux mois,

Je suis allée en tout à l'église huit fois.¹²²⁴

Hasta eso le parece peligroso:

O ciel! On la verrait,

On la suivrait, peut-être on me l'enlèverait!¹²²⁵

Y más se lo parecería si supiera, como el espectador desde el principio de la obra, que Blanche va a misa cada domingo a la gran abadía benedictina de *Saint-Germain-des-Prés* (**5**). Aunque no se insiste ni se comenta nada, parece que, puesto que era su única salida la aprovechaba bien, porque no hay iglesia más lejana en aquella orilla. Había que recorrer toda aquella parte de París y asomarse fuera de la muralla, como se ve en el mapa. El largo paseo, al que no serían ajenos los manejos de Dame Bérarde, permitía a la muchacha ver y ser vista, y prolongar el cortejo a distancia y de incógnito del Rey. Tan temeroso está Triboulet que ya está buscando un nuevo refugio, una casa aún más apartada:

¹²²⁴ HUGO 5, p. 496.

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 498.

*Je sais une maison, derrière Saint-Germain,
Plus retirée encore. Je la verrai demain.*¹²²⁶

Una casa que no esté dentro de la tela de araña que es París, donde se siente permanentemente amenazado. El *quartier Saint-Séverin* elegido por Hugo seguía siendo en el siglo XIX un sitio viejo y laberíntico, de aire medieval y mala reputación. Con un trazado irregular y estrecho al que no habían afectado las reformas urbanas en curso, evocaba un pasado abigarrado en que se amontonaban las guaridas de ladrones junto a acogedores albergues y viejos palacios señoriales. Se contaba que en aquel mismo callejón Bussy d'Amboise habían muerto el siglo anterior tres mujeres que se dedicaban a la elaboración de venenos, víctimas ellas mismas de las emanaciones mefíticas de su industria¹²²⁷. Que Saltabadil acertara a tropezar con Triboulet no es extraño dado que su siniestra morada queda bastante cerca (2).

Nada parecido a estas localizaciones se concreta en *Rigoletto*, donde el *cul-de-sac Bussy* se convierte simplemente en 'un remoto calle', que dice el Duque¹²²⁸, y no se indica la vecindad de ninguna iglesia.

Acto III

(L'antichambre du roi, au Louvre. Dorures, ciselures, meubles. Tapisseries, dans le goût de la renaissance. – Sur le devant, une table, un fauteuil, un pliant. – Au fond, une grande porte dorée. – À gauche, la porte de la chambre à coucher du roi, revêtue d'une portière en tapisserie. À droite, un dressoir chargé de vaisselles d'or et d'émaux. – La porte du fond s'ouvre sur un mail.)

(Salotto nel palazzo ducale [...])

Nuevamente podemos ahorrarnos la descripción. Allí ocurre lo que más temía Triboulet. Lo expresa muy bien uno de los cortesanos:

*Le lion a traîné la brebis dans son antre.*¹²²⁹

Acto IV

(La grève déserte voisine de la Tournelle (ancienne porte de Paris). – À droite une mesure misérablement meublée de grosses poteries et d'escabeaux de chêne, avec un premier étage en grenier où l'on distingue un grabat par la fenêtre. La devanture de cette mesure tournée vers le spectateur est tellement à jour, qu'on en voit tout l'intérieur. Il y a une table, une cheminée, et au fond un roide escalier qui mène au grenier. Celle des faces de cette mesure qui est à la gauche de l'acteur est percée d'une porte qui s'ouvre en dedans. Le mur est mal joint, troué

¹²²⁶ *Ibid.*, p. 500.

¹²²⁷ HUYSMANS.

¹²²⁸ A.I, Esc. 1ª.

¹²²⁹ HUGO 5, p. 521.

de crevasses et de fentes, et il est facile de voir au travers ce qui se passe dans la maison. Il y a un judas grillé à la porte, qui est recouverte au-dehors d'un auvent et surmontée d'une enseigne d'auberge. –Le reste du théâtre représente la grève. À gauche il y a un vieux parapet en ruine, au bas duquel coule la Seine, et dans lequel est scellé le support de la choche du bac. –Au fond, au delà de la rivière, le vieux Paris.)

En la edición de 1836 Victor Hugo introdujo una variación:

(Une grève déserte au bord de la Seine, au-dessous de Saint-Germain. –À droite [sigue a continuación la misma descripción del albergue]. Au fond, au-delà de la rivière, le bois de Vesinet. À droite un détour de la Seine laisse voir la colline de Saint-Germain, avec la ville et le château dans l'éloignement)

En *Rigoletto* todo corresponde también a lo dispuesto para *Le Roi*, salvo la ciudad elegida:

(Deserta sponda destra del Mincio [...])

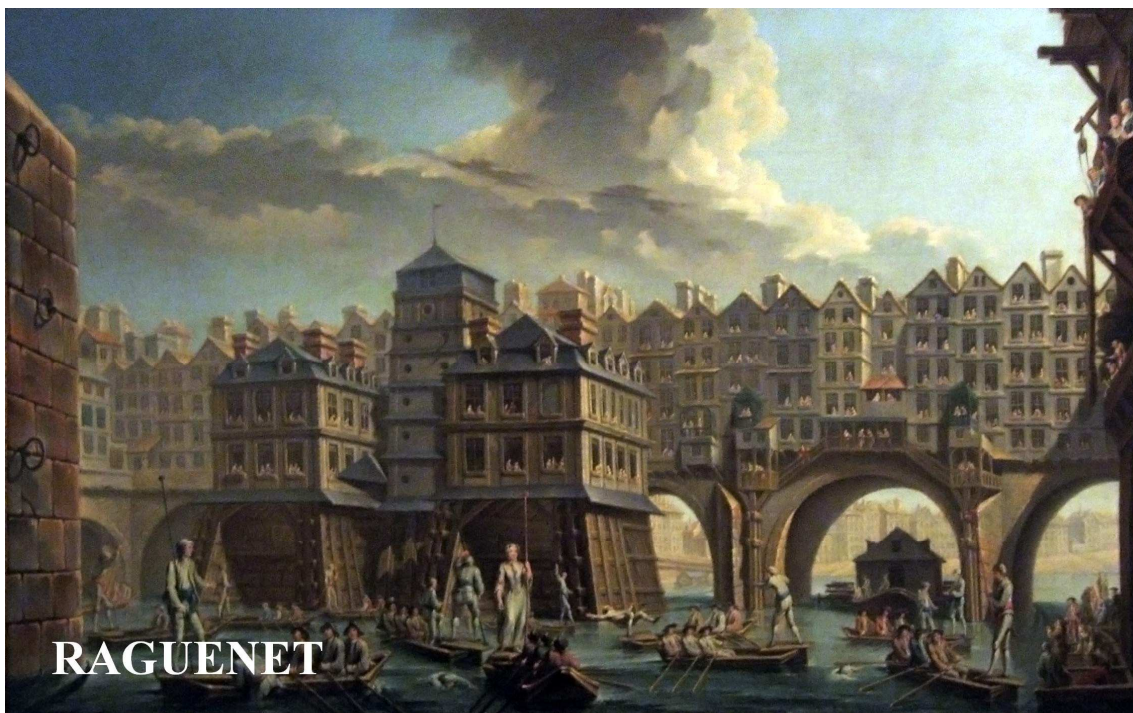
Todavía hay un Acto V en la obra de Victor Hugo, con el mismo decorado que en el IV:

(Même décoration; seulement, quand la toile se lève, la maison de Saltabadil est complètement fermée aux regards, la devanture est garnie de ses volets. On n'y voit aucune lumière. Tout est en ténèbres.)

La descripción del ruinoso albergue es en ambos los casos idéntica. El escenario presenta un espacio exterior desde el que se puede ver también el interior de una casa, y más cuando anochece y brilla dentro la luz. Un escenario muy sugestivo para el espectador: la casa que luce en la noche es una casa que mira en la oscuridad y que atrae¹²³⁰. A las puertas de la ciudad, a la orilla del río, una casa ruinosa con el interior a la vista...

El Sena se presenta una vez más como un espacio fronterizo. La ciudad le da la espalda, no miraba al río, ni siquiera desde sus puentes que, como se puede comprobar en el mapa, estaban edificadas.

¹²³⁰ BACHELARD 2, pp. 65-6.



Una *veduta* del siglo XVIII: la escena pintada por Ragueneau, muy posterior (1756, con la ciudad recrecida y macizada), de un tradicional torneo de marineros, suscita una atención en el río excepcional. Como se ve, no hay espacios abiertos para asistir al espectáculo, y las casas de las orillas y los puentes crean el efecto de un coso cerrado donde tiene lugar la naumaquia¹²³¹.

Cada una de las dos orillas vivía vuelta sobre sí misma y alineaba unas traseras junto al río, como la de la propia casa de Triboulet, que tiene otra puerta que da al muelle y que ordena que esté siempre cerrada (por allí escapa luego el Rey¹²³²). No había calles ni paseos que recorrieran las orillas.

Unas playa apartada, un pretil en mal estado... El río solo sirve para hacer desaparecer un cadáver. Un asesino a sueldo, una prostituta, ambos gitanos, personajes marginales otra vez, en un lugar fronterizo. Es notable el parecido de la *Barrière d'Enfer*, a las puertas de París, con su albergue. Y más todavía con el final de *Il Tabarro*, que ocurre en el río, de noche, con París al fondo, las campanadas de una iglesia que dan las doce, el homicidio...

Veamos finalmente la variante de Victor Hugo. Decide trasladar todo el episodio fuera de París, a las inmediaciones de lo que en España llamamos un 'Real Sitio', el Castillo de *Saint-Germain* (MAPA 16, nº 1), muy vinculado también a Francisco I, que lo reformó totalmente. Durante mucho tiempo fue lo que luego

¹²³¹ Como en el poema *Paris*, de Alfred de Vigny:

Un fleuve y dort sans bruit, replié dans son cours,

Comme dans un buisson la couleuvre aux cent tours. (VIGNY, pp. 88-94)

¹²³² HUGO 5, pp. 508-9.

Versalles. El bosque de Vésinet (3), hoy desaparecido, fue parcialmente adquirido también por el mismo rey, que lo convirtió en coto real de caza.

¿Por qué rectifica Hugo y cambia este escenario? Tal vez no le convence que el crimen tenga lugar en París, dentro de las murallas aunque sea en un lugar apartado, al borde del río y cerca de la puerta de la Tournelle. Hay que subrayar su brutalidad, llevarlo lejos de la ciudad, de la compañía de la sociedad, de todo socorro. La ciudad ominosa donde Blanche lleva tan solo dos meses atropella su inocencia y la expulsa; la ignora y ni siquiera ha de acoger sus restos cuando la destruya. Probablemente se quiere significar también que no hay escapatoria, que la maldición perseguirá a Triboulet y le alcanzará donde sea. Ese pánico que le urge a alejar a su hija de la ciudad desde que vuelve a casa en el Acto II no llegará a tiempo de salvarla.

De acuerdo con las convenciones de la época Gilda, que no ha obedecido a su padre, resulta castigada¹²³³. París es, en *Le roi s'amuse*, un lugar infernal, una trampa donde tarde o temprano se consumará el mayor de los desastres. No es lugar para la inocente Blanche (lo mismo que ocurre con Mimì, de *La Bohème*), a quien su padre intenta en vano proteger. Él, que es malo, sí puede sobrevivir en ese medio. Pero tampoco lo siente como su lugar. Su lugar está sublimado en su hija, cuyo amor lo redime, lo hace humano:

*Ma cité, mon pays, ma famille,
Mon épouse, ma mère, et ma soeur, et ma fille,
Mon bonheur, ma richesse, et mon culte, et ma loi,
Mon univers, c'est toi, toujours toi, rien que toi!*¹²³⁴

Si las ubicaciones en el París real pueden explicarse porque tal era la distribución sociológica de la población y el modo de vida de cada barrio (el palacio en la orilla derecha y las casas de Triboulet y Saltabadil en la izquierda), la elección de los distintos tipos de espacio no es neutral, por decirlo así, ya que encontramos importantes paralelos en una ciudad (Mantua) no vivida por el autor ni los espectadores, reconstruida, antes imaginada que conocida. Y eso que es proverbial la erudición de Hugo sobre la historia de París y su evolución topográfica, espectacularmente desplegada en *Notre-Dame* y el *Les Misérables*. Todo ocurre anocheciendo o de noche: la fiesta en Palacio, el rapto de Gilda, su asesinato. Únicamente es de día el Acto III,

¹²³³ Así ocurre también en otras obras de Verdi donde se plantea el conflicto entre padre e hijo: Monforte y Arrigo, en *I Vespri siciliani*; Felipe y Carlos en *Don Carlo*; Amonasro y Aida; Calatrava y Leonora en *La forza del destino*. La única en que el hijo desobediente no muere es *La Traviata*, pero porque muere ella en su lugar.

¹²³⁴ HUGO 5, p. 497.

cuando Rigoletto entra en Palacio buscando a su hija, pero el escenario es cerrado. Como es propio del teatro, a veces los escenarios permiten que algunos personajes vean y escuchen sin ser vistos: el Duque que se cuela en el jardín de Rigoletto, Gilda y su padre que espían fuera del albergue de Sparafucile y Maddalena.

Se comprueba cómo en *Rigoletto*, ópera de ambientación histórica, como hasta entonces lo eran todas, rigen los mismos mecanismos del melodrama, de los que no se desprende la ópera 'realista'. Encontramos, por tanto, los mismos tipos de espacios y de personajes: la importancia del espacio fronterizo, donde tiene lugar el crimen, y la elección de personajes que también lo son (apenas forman parte de la sociedad: Rigoletto es un personaje desarraigado, sin familia ni amigos, un jorobado además que solo tiene el favor del Duque y el amor de una pobre hija encerrada).

Valores urbanos en la ópera historicista:

En las óperas que vamos a tratar continuación, de forma necesariamente breve, y a modo de contraste con el repertorio en que se centra este trabajo, buscaremos los valores que transmiten, explícita o implícitamente, y destacaremos cuanto sea relevante respecto a espacios y personajes.

El mito de la Revolución. La ciudad es el escenario de la Historia y ésta, como Oriente, es un espacio romántico. La ciudad es la que cambia y progresa, a diferencia de los mundos natural y rural (y el utópico, que es un estadio final, en que ya no hay historia), caracterizados por la estabilidad. Hemos centrado nuestro estudio en París, la ciudad que representó ante el mundo el espectáculo grandioso de la Revolución. Y a continuación vinieron otras revoluciones que la hicieron la capital revolucionaria por excelencia. Hemos visto que incluso el urbanismo de aquel cirujano de hierro que fue Haussmann tuvo muy en cuenta esta querencia a las barricadas. Así como la revolución favoreció el espíritu romántico, los románticos ambientaron en la ciudad sus dramas históricos y buscaron en su pasado los ejemplos que exaltaban sus aspiraciones políticas, artísticas y de todo orden. La revolución ha inspirado unas cuantas óperas localizadas en París. Nos ocuparemos de las más representadas: *Andrea Chénier* (1896) y *Madame Sans-Gêne* (1915), de Giordano; y *Dialogues de Carmélites* (1957), de Poulenc. Otros títulos sobre el tema son *Il piccolo Marat* (1921), de Mascagni y *Dantons Tod* (1947), a partir de Büchner, de G. von Einem.

Andrea Chénier (1896), de Giordano, tiene libreto de Illica basado en un estudio histórico del personaje debido a De Goncourt. La obra empieza en una reunión aristocrática el castillo de los Coigny en vísperas de la Revolución de 1789. El poeta Chénier canta a la libertad y contra el egoísmo de los poderosos, ante la irritación de los invitados, y el criado Gérard hace entrar a unos mendigos, que son expulsados. Ya en 1794 Gérard, el criado, se ha convertido en un influyente político revolucionario y Chénier es perseguido por sus críticas. Una muchacha desconocida, que resulta ser Maddalena de Coigny, la hija de la condesa, le cita para pedirle ayuda; ambos se enamoran y son descubiertos por Gérard, que también la amaba en secreto: los dos rivales luchan y, herido, Gérard deja escapar a la pareja. Chénier es detenido y Maddalena se ofrece a Gérard a cambio de que lo salve, pero Gérard, conmovido, renuncia a su venganza y asume la defensa, aunque sin éxito. Finalmente Maddalena consigue sustituir a una condenada y morir junto a Chénier.

París es en primer lugar el escenario (y protagonista) del **conflicto**, siempre necesario para el progreso de la Historia. El conflicto social se expone desde el principio en el monólogo del criado Gérard cuando contempla a su padre, el viejo jardinero de los Condes de Coigny. Los primeros versos se refieren a la reproducción social del feudalismo, donde la servidumbre se perpetúa como tal durante generaciones, paralelamente a la aristocracia:

*Son sessant'anni, o vecchio,
che tu servi!...
A' tuoi protervi
arroganti signori
hai prodigato fedeltà, sudori,
la forza dei tuoi nervi,
l'anima tua, la mente...*

*e, quasi non bastasse la tua vita
a renderne infinita
eternamente
l'orrenda sofferenza,
hai dato l'esistenza
dei figli tuoi...
Hai figliato dei servi!*

A París corresponderá extender a todo el país (y a Europa) el **desmantelamiento del feudalismo**, un valor consustancial al florecimiento de las ciudades, y su sustitución por el trabajo libre¹²³⁵. De hecho, el Acto I acaba con el abandono de Gérard de su puesto. Gérard pasa del recitativo a un encrespado arioso, cuando retrata y condena la sociedad absurda y caduca del Antiguo Régimen:

*T'odio, casa dorata!
L'immagin sei d'un mondo incipriato e vano.
Vaghi dami in seta ed in merletti,*

*Fissa è la vostra sorte!
Razza leggiadra e rea,
figlio di servi, e servo*

¹²³⁵ MONGIN, pp. 106-7.

*affrenttate, accelerate le gavotte gioconde
e i minuetti...*

*qui, giudice in livrea,
ti grido: E l'ora della morte!*¹²³⁶

A lo largo del Cuadro 1º abundan en este conflicto las noticias que llegan de París, que el Abate resume en la exclamación “*Abbiamo il Terzo Stato!*”; el famoso *Improvisso* en que el poeta fustiga a su aristocrático auditorio (“*In cotanta miseria/ la patrizia prole che fa?*”) y el episodio en que Gérard anuncia la entrada en el salón de un grupo de mendigos: “*Sua Grandezza la Miseria!*” Chénier critica también, en su famosa y larga intervención (se dice que son tres arias en una) la falta de caridad del clero, representando un **laicismo** que es también un valor urbano, a partir del Renacimiento¹²³⁷.

Igualitarismo, democracia, solidaridad¹²³⁸, son valores en primer plano. La burguesía europea fue, en efecto, revolucionaria, armada y usurpadora (lo que no se dio en Oriente)¹²³⁹, y como tal sube a ésta y a otras óperas de finales del XIX y principios del XX¹²⁴⁰. Como en otras óperas históricas, las dos grandes pasiones, poder y amor, chocan:

GERARD
(*Fra sé, guardando ammirato Maddalena*)
*Quanta dolcezza
nell'alma tetra*

*per te penetra.
Anche l'iddea muor,
tu non muori giammai,
tu, l'Eterna Canzon!*¹²⁴¹

La Revolución es un tiempo de excepción en que París exacerba su carácter de **Babilonia**. La mulata Bersi, la fiel servidora de Maddalena de Coigny, lo expresa así:

*Non sono, come te, una vera figlia
autentica della Rivoluzione?
Amo viver così...
Vivere in fretta
di questa febbre gaia
d'un godere
rapido, acuto e quasi incosciente.*

*Qui il gioco ed il piacere... là la morte!...
Qui il suon de le monete e il Biribisso,
laggiù il cannone e il rulo de' tamburi!
Qui inebria il vino... laggiù inebria il sangue!
Qui riso e amore,
(Indica il palazzo del Cinquecento)
là si pensa e s'odia!...*¹²⁴²

¹²³⁶ Cuadro 1º.

¹²³⁷ En general la descristianización se sintió más en las capas sociales inferiores que entre las superiores, más en las ciudades que en el campo y más entre los hombres que entre las mujeres. Entre la burguesía de la Restauración estaba muy extendido el anticlericalismo volteriano (HAUPT, pp. 61-2).

¹²³⁸ MONGIN, p. 89.

¹²³⁹ *Ibid.*, p.107.

¹²⁴⁰ Es notable cómo, paralelamente, la utopía campesina defendida a lo largo de la obra de Jules Vallès anterior a 1871 da paso luego al protagonismo del revolucionario parisino: Vingtras en *L'Insurgé*.

¹²⁴¹ Cuadro 1º.

¹²⁴² Cuadro 2º.

Con razón observa Harvey que la Revolución, en el sentir del pueblo parisino, era también promesa de oro y placer¹²⁴³. Superado por los acontecimientos, Chénier se verá enfrentado a los excesos de la Revolución, auténtico **héroe individual frente a la masa**, que en el Cuadro 2º aguarda la salida de Robespierre del Consejo de los Quinientos. El individuo burgués moderno nace con la Revolución Francesa, y la sociedad francesa será el lugar de esa individualidad¹²⁴⁴, aun cuando esta ópera sea la del desencanto revolucionario, desde el resentido Gérard al idealista Chénier ante el espectáculo de la masa, que comete excesos encendida por la sed de venganza y la libertad sin límites:

ROUCHER
Vedi? Dal ponte Peronnet
s'agglomera la folla.

CHÉNIER
La eterna cortigiana!
Vi si schiera
per incurvare la fronte
al nuovo Iddio.

Como en las óperas que siguen, la vida política de la revolución se hace con toda publicidad, todo sale a la calle y los ciudadanos viven instantáneamente los hechos de la Historia, en contraste con lo que veremos en las ambientadas en el Antiguo Régimen¹²⁴⁵. La vieja Madelon (mezzosoprano) da ejemplo de **patriotismo** cuando ofrece a su nieto de quince años para el ejército. Solemnemente, con épico acento:

Son la vecchia Madelon,
mio figlio è morto,
avea nome Roger, morì alla presa
della Bastiglia; il primo suo figlio
ebbe a Valmy galloni e sepoltura.

Ancora pocho giorni e io pur morirò.
E il figlio di Roger. L'ultimo figlio,
l'ultima goccia del mio vecchio sangue...
Prendetelo! Non dite che è un fanciullo!
*È forte. Può combattere e morire!*¹²⁴⁶

También hará vehementes protestas de su patriotismo Chénier a la hora de su muerte, en otra de sus bellas intervenciones, que hacen de esta ópera “la ópera del tenor” (cuatro arias y dos grandes dúos): “*Ho cantato la mia patria*”.

Madame Sans-Gêne (1915), de Giordano, se basa en la obra homónima de Sardou y Moreau. Lllaman Madame Sans-Gêne a una desenvuelta lavandera que tiene su establecimiento cerca de las Tullerías. Entre sus clientes están el revolucionario Fouché y un oscuro oficial llamado Bonaparte. El día de la toma del palacio, en 1792, un oficial austriaco herido, Neipperg, se refugia en la lavandería. Cuando llega el marido, el

¹²⁴³ HARVEY 2, p. 46.

¹²⁴⁴ Éste es un tópico que necesita probarse (HAUPT, p. 66).

¹²⁴⁵ SANSOT, pp. 98-101.

¹²⁴⁶ Cuadro 3º.

sargento Lefebvre, lo descubre pero ayuda a su mujer a salvarlo. En 1811 Lefebvre es mariscal y las maneras tan plebeyas de su mujer causan escándalo en la corte napoleónica de Compiègne. El emperador está decidido a disolver ese matrimonio pero la mariscala le recuerda que todavía le debe la cuenta de la lavandería. Como además interviene para demostrar la inocencia de Neipperg, gravemente acusado, Napoleón se rinde a su bondad y simpatía.

Giordano adopta el color local que habían inventado los franceses en la prosa teatral y en la literatura. Introduce, por ejemplo, música real, amén de disparos de fusilería, cañonazos, gritos de los patriotas, cantan *La Marsellesa* y bailan la *fricassée*... Se interesa por lo cotidiano, y algunos personajes imitan el habla popular, por más que la ópera sea en italiano y las equivalencias, convencionales: “*Gnornò*”, responde uno.

Se trata de una comedia: la crítica no alcanzará aquí a las masas desbocadas ni al fanatismo de los dirigentes, sino a la pretenciosidad de la nueva aristocracia. Los consabidos valores revolucionarios vuelven a estar en primer plano en el A.I. Sirva de ejemplo la arenga de Vinaigre en plena calle, cuando la gente se ha apropiado revolucionariamente de la ciudad¹²⁴⁷, que proclama la **soberanía nacional**. Buscando un efecto que ya hemos visto antes, Vinaigre declama y el pueblo aclama cantando:

<i>Popolo di Parigi! L'Austriaca e suo marito</i>	<i>LA FOLLA</i>
<i>han dovuto sloggiare dalla reggia!</i>	<i>Evviva il popolo!</i>
<i>Il palazzo è del popolo, ed il popolo governa!</i>	<i>VINAIGRE</i>
	<i>La Francia va scalza alla vittoria,</i>
	<i>con le mani tinte di sangue...</i>

Otros valores se ponen de manifiesto, con más interés:

-Lo popular: los valores auténticos de Caterina frente a la Corte napoleónica se reivindican en los dos Actos siguientes. Malévolamente las reinas, hermanas de Napoleón, interrogan ante sus damas a Caterina, cuyo esposo ha llegado a mariscal, sobre sus modestos inicios en una lavandería y su paso como cantinera por el ejército. La orgullosa respuesta de la mariscala las saca de sus casillas. Su canto rítmico y monótono, evocador de las interminables jornadas de marcha del ejército, sobre un fondo orquestal de percusión y metales en sordina, da paso a un exaltado arioso a partir de “*E versando...*”, para llegar a la máxima tensión hacia el final, como tantas veces en el verismo, en la palabra “*corona*”. Los últimos versos son casi declamados:

¹²⁴⁷ SANSOT, p. 98.

CAROLINA ED ELISA (insieme)
 ... ed il bivacco dove si dorme,
 tra i soldati, sulla paglia!
 CATERINA (interrompendo con forza)
 Se ce n'è.
 Ma più spesso la terra era un giaciglio,
 per i nostri riposi!
 Sì, dormii tra i soldati, più di voi rispettosi
 per la dona che sono, per il ome che porto!
 Ho trotato dal Reno al Danubio,
 di battaglia in battaglia,
 con la santa canaglia,
 sotto neve, pioggia e mitraglia,
 tra la fame e li stenti,
 reccogliendo i feriti,

consolando i morenti,
 chiudendo gli occhi ai morti!
 E versando una goccia
 di liquori ai soldati
 che vi davano un regno,
 faticavo per voi,
 per la vostra corona!
 A voi facile fu
 poi chinarvi, tuffare
 dentro al sangue le dita
 e raccogliarla su!
 (Caterina sta per venire meno. Lefebvre,
 raggianti, la sostiene. Le regine si alzano al
 colmo dello sdegno)

Lo popular es un valor intrínsecamente vinculado al triunfo de la Revolución y, por tanto, al liberalismo.

-ciudad-refugio: la ciudad da una patria al exiliado¹²⁴⁸ y al mismo tiempo permite marcharse libremente¹²⁴⁹. Caterina Hubscher es alsaciana, como Lefebvre, su marido (A.I).

-solidaridad: a su vez ellos amparan al austriaco Neipperg (A.I). Caterina desprecia las riquezas que le ofrecen por no abandonar a Lefebvre (A.II).

Dialogues de carmélites (1957), de Poulenc, sobre un texto de Bernanos¹²⁵⁰ es una obra mucho más moderna, con otros intereses y presupuestos estéticos. La protagonista es una joven y tímida aristócrata, Blanche de la Force, que entra en la orden carmelita en plena Revolución. El convento es nacionalizado por la Convención y las monjas dispersadas, pero cuando las detienen por seguir juntas y las condenan a muerte, Blanche, que las había abandonado, se presenta y sube con ellas al cadalso. A lo largo de la obra se asiste a la muerte de la primera priora, perdida la fe; las dudas de la alegre Constance; la evolución de la madre Marie a cuya tutela ha sido encomendada; y al proceso interno de la propia Blanche, desde la parálisis por el miedo hasta el tranquilo heroísmo final. El texto tiene una seriedad y una profundidad psicológica inhabituales, y la música lleva la marca de la sinceridad religiosa del autor,

¹²⁴⁸ MONGIN, p. 118-20.

¹²⁴⁹ *Ibid.*, p. 61

¹²⁵⁰ Se inspiró en *Die letzte am Schafott (La última en el patíbulo)*, de G. von le Font, que a su vez se basaba en las memorias de Sor Marie de la Encarnación, testigo del hecho real.

especialmente en el “*Ave Maria*”¹²⁵¹ y el “*Ave verum corpus*”¹²⁵², de resonancias barrocas. Predomina un recitativo cuya línea melódica se pliega muy de cerca al texto.

Nuevamente estaríamos ante la denuncia de los excesos de la revolución, como en *Chénier*, pero lo que ocurre fuera es solo un fondo histórico: lo importante es lo que ocurre dentro del convento y, sobre todo, dentro de cada una de las monjas y en el seno de la comunidad, como grupo. La comparación con las obras anteriores está fuera de lugar.

Antes de pasar a otras obras históricas ambientadas en París constatamos algo que atañe a los espacios y que contrasta con el repertorio estudiado sobre el París moderno. La abundancia de datos explícitos sobre lugares e hitos visibles, como en *Tosca*: la presencia del **París monumental** (MAPA 18).

El París del Antiguo Régimen. Lo encontramos en unas cuantas obras de los siglos XIX y XX. Vamos a revisar las más importantes.

Le Porteur d'eau (1800), de Cherubini, cuya acción se ambienta en la época de Mazzarino: Armand y Constance, su esposa, pasan mil vicisitudes para escapar de París y para evitar la persecución de la policía, en la aldea donde los han refugiado, hasta que un oportuno decreto real les salva la vida. Aunque buena parte de la acción se traslada fuera de París, la obra anticipa la misma imagen de la ciudad como sede de un poder tiránico y temible (contravalor característico del Antiguo Régimen, opuesto por tanto a la **libertad** y la **justicia**) del que no es posible huir que veíamos en *Rigoletto* y encontraremos ahora en *Maria di Rohan*.

La Scala di seta (1812), de Rossini. Sirva esta obra para descartar otros títulos nominalmente ambientados en París o en cualquier otra ciudad. Se inscribe en la tradición de la ópera bufa napolitana, que de manera genérica trataba costumbres, tipos, problemas y situaciones propias de la gente corriente, de burgueses y sus criados: de *La Serva padrona* (1733) a *Don Pasquale* (1843), estas obras cómicas se caracterizan por ocurrir en un escenario cerrado, el interior de la casa, y no hacer referencias concretas a nada de la ciudad donde supuestamente ocurren, siendo esto por completo indiferente. Incorporan al teatro lírico el goldonismo, con un tipo de tramas y relaciones que derivan

¹²⁵¹ A.II, Esc. 2ª.

¹²⁵² A.II, Esc. 4ª.

de la *Commedia dell'Arte*, y, aunque nacieron como meros intermedios para intercalarse en obras serias, contribuyeron enormemente a la renovación de la ópera¹²⁵³. Su influencia cambió incluso la ópera seria en muchos aspectos (sobre todo en la humanización de los personajes y la introducción de números de conjunto).

Veamos muy por encima el argumento, desarrollado en un Acto único, en las habitaciones de Julia. Está casada en secreto con Dorvil, con quien pasará las noches gracias a una escala de seda que permite el acceso a su balcón. Su tutor, Dormont, que, como corresponde, no sabe nada, pretende casarla con Blansac. Todo se arreglaría por sí solo desde el momento en que Blansac y la prima Lucia se gustan, pero el tonto criado Germano, que lo entiende todo al revés, hace creer a Blansac que la escala es para él y que Julia lo espera por la noche. Germano vigila a Blansac, Lucia vigila a Julia, Julia aguarda y los dos galanes llegan uno tras otro; todos los personajes coinciden y hasta el tutor se despierta. Hechas las aclaraciones todo acaba felizmente: Julia con Dorvil y Blansac con Lucia.

¿Hay algo de verdaderamente parisino en *La Scala di seta*? Apenas una alusión a que el pretendiente de Julia es provinciano, lo que en una comedia como ésta es tanto como decir que no se saldrá con la suya (**superioridad del parisino** sobre el de fuera). El criado Germano no recuerda su nombre, lo que permite subrayar la terminación de su apellido meridional en “ac” (como Pourceaugnac):

GERMANO
C'è il signor di...
come diavol si chiama?...
Aspettate che vada a
domandargli il suo nome...
(per andare)

DORMONT
(trattenendolo)
E' Blansac sicuramente.
GERMANO
Signor, sì, un nome in ac...
Blansac!

Por si no quedara suficientemente claro, a Blansac le parece que la bonita parisina se gasta demasiados melindres:

DORMONT
Giulia e certo allo specchio,
ma a momenti verrà qui.
BLANSAC
Alla campagna non servon tante smorfie.

¹²⁵³ La llegada de *La Serva padrona* a París suscitó la famosa Querrela de los Bufones, que enfrentó a Rousseau y los progresistas contra los defensores de la ópera francesa seria, representante de los valores aristocráticos.

Les Huguenots (1836), de Meyerbeer, con libreto de Scribe y Deschamps, es una obra fundamental en la consolidación de la Gran Ópera, de inmenso éxito a lo largo del siglo XIX¹²⁵⁴, pero cuya música, acaso por excesivamente ‘decorativa’¹²⁵⁵, no está a la altura de sus ambiciones escénicas. Se ambienta en agosto de 1572, en torno a la matanza de san Bartolomé. La pareja protagonista tiene, de entrada, la dificultad de que ella, Valentine, es católica, y él, Raoul, protestante, lo que unido a uno de esos equívocos inevitables en estos argumentos, frustra su unión en los dos primeros Actos, fuera de París. Los otros tres ocurren en la capital: primero en un espacio abierto, el *Pré aux clercs*, junto a *Saint-Germain*, en la orilla izquierda, escenario de provocaciones entre católicos (que cantan el *Ave Maria*) y protestantes (el “*Rataplan*”); los otros dos Actos tienen lugar a una y otra orilla, en los palacios nobiliarios que rodean al Louvre, en el *Hôtel de Nesle*, una iglesia protestante y los muelles del Sena, escenarios de la preparación y desencadenamiento de la matanza de San Bartolomé, en que perece la pareja protagonista.

La ópera histórica permite oponer la pasión amorosa, que es de lo que tratan todas estas óperas, a las dificultades de la política. La ciudad es el escenario del **conflicto**, ofrece un espacio público que permite la invención de una vida política mediante la deliberación, las libertades y la reivindicación igualitaria¹²⁵⁶. Se denuesta lo caduco del Antiguo Régimen, las trabas a la libertad, porque se defiende implícitamente el liberalismo y la burguesía: ideas anticlericales, revolucionarias (pero cuidado: aplicadas al pasado)... El conflicto político-religioso, en este caso, es el de católicos y hugonotes, que ya ha dado lugar a previas batallas, cantadas por el veterano Marcel en su onomatopéyica “*Piff, paff*”¹²⁵⁷, pero será sustituido sin mayor problema en la versión en alemán para Viena por el de güelfos y gibelinos, y por el de anglicanos y puritanos en Munich.

El **individualismo**, encarnado en el héroe, una vez más opuesto a la masa, no solo está manifiesto en el argumento, en el carácter del protagonista y en cómo se

¹²⁵⁴ Fue la única que, desde su estreno, no faltó ningún año a lo largo del siglo XIX en la programación de la Ópera de París, junto con *La favorite* de Donizetti.

¹²⁵⁵ (...) *solo le preocupaba encontrar un comentario musical adecuado, comentario que, en el mejor de los casos, realizaba el espectáculo. De manera que las partituras mismas de sus óperas, a excepción de algunos fragmentos muy logrados, están llenas de carencias y apenas tienen valor si se aíslan de su contexto escénico* (LEIBOWITZ, p. 122).

Esto parece explicar el lento pero implacable olvido en que fue cayendo la obra de este compositor tan popular.

¹²⁵⁶ MONGIN, p.3 2.

¹²⁵⁷ A.I.

conduce en todas las situaciones, sino en la esencia del género, especialmente si hablamos de *Grand Opéra*. La ópera es una de las expresiones más espectaculares del virtuosismo. Por más que se tenga al siglo XVIII por la época dorada de los grandes *divos* vocales, ¡cuánto conviene al héroe romántico la voz carismática del cantante divino, que se individualiza de todas, sobrenada entre los embates de la orquesta y catapultada su temerario agudo agudo por encima del clamor del coro! La *diva* o el *divo*, con su atlético lucimiento vocal, su valentía ante las arriesgadas proezas que el público aguarda, su sensibilidad para la expresión y su genio musical en cadencias y variaciones. Tal es el caso de *Les Huguenots*, con pasajes como el aria “*Plus blanche que la blanche hermine*”¹²⁵⁸, que sobreviven en los recitales de canto.

En nuestro repertorio realista encontramos esto sobre todo en el difícilísimo papel de Violetta, pero sigue presente en las demás obras: incluso en *Louise*, como comentamos a propósito de “*Depuis le jour*”¹²⁵⁹. Al modo operístico proliferaron en la época obras para un instrumento (héroe-solista), que solía ser el violín o el piano, y orquesta. Como hace notar Alfred Einstein¹²⁶⁰, el virtuosismo como expresión de lo individual plantea la contradicción entre lo brillante y lo íntimo, que es una contradicción consustancial al género que nos ocupa y que cada autor salva como puede. En general, tratándose de obras de tan gran formato, la clave está en distanciar con habilidad los pasajes de uno y otro carácter¹²⁶¹.

Maria di Rohan (1843), de Donizetti, basada en el drama de Lockroy y Badon *Un duel sous le cardinal Richelieu* (1832). La acción transcurre en el Louvre y en las casas nobiliarias de las inmediaciones. Maria di Rohan está casada en secreto con el duque de Chevreuse, preso por orden de Richelieu, que ha prohibido el duelo, por haber matado al sobrino de éste. El conde de Chalais, que la ama, pone su vida a su servicio hasta el punto de que Chevreuse, una vez libre, lo mata.

Chevreuse rememora su paso por la cárcel y celebra su **libertad**, en una hermosa aria, comentada a la mitad por el coro, en que despliega la proverbial cantabilidad donizettiana:

¹²⁵⁸ A.I.

¹²⁵⁹ A.III.

¹²⁶⁰ EINSTEIN, p. 59.

¹²⁶¹ Verdi, siempre preocupado por el funcionamiento teatral de sus obras, era consciente de que había que sacrificar siempre que sea preciso tanto la música como la poesía. Muchas veces tendió de lo brillante, público y con muchos cantantes en escena, en el primer Acto, hacia lo sincero e íntimo, a solas la pareja protagonista, al final de la obra.

*Gemea di tetro carcere
fra le pareti oscure;
pender vedea terribile
sul capo mio la scure!
Quando parlar di grazia*

*odo una voce intorno...
Sciolto dai ceppi all'aure
di libertà ritorno...
Qui fra le gioie, unanime
schiera mi cinge amica...*

Patriotismo: París es el lugar de la Historia, protagonista de todas las etapas políticas de Francia. Ahora bien, por más que nos encontremos cantos patrióticos como el que sigue, antes de 1848, según Haupt¹²⁶², el sentimiento localista se imponía mayoritariamente sobre el nacional. En el número concertante (quinteto con coro) que cierra el A.I, cuando Chalais recibe la noticia de que sustituirá a Richelieu, Maria opone el patriotismo al amor de Chalais, que solo piensa en ella. Como es propio de estos números ‘psicológicos’, cantan en aparte, simultáneamente, y, en este caso, con enérgicos apóstrofes del coro:

CHALAIS
(*Se d'onor desio mi prese,
se vaghezza ebbi d'impero,
lei mertar che il cor m'accese
era il solo mio pensiero.
Or che unita altrui la scopro,
or che so che un altro ell'ama,*

*che mi cal d'onore e fama
se pi? mio non ? quel cor?)*
MARIA
(*Deh! reggete voi quel core,
patrio zelo, ardor di gloria...
A turbar d'infauosto amore
mai noi venga la memoria.)*

El sentido del honor es una imposición social que pone en peligro la vida y estorba el amor de Maria y Chalais; en lugar de huir del cardenal, Chalais ha de ir al duelo con Gondi y no hará caso de las súplicas, incluso cuando Maria, para ablandarlo, le confiesa que le ama. Es como la *ultima ratio*: el agitado duo se remansa, Maria duda en “*Che dir!*”, cobra fuerzas y empieza a destilar una encantadora melodía que remite a Bellini desde “*E s’io pur*”:

MARIA
(*con forza sempre crescente*)
*Se non cedi
al mio pianto... alla mia prece...
Che dir! Quale argomento!
Perdono, o ciel! Pietà, pietà di noi!
Riccardo mio!*

CHALAIS
Disonorar mi vuoi?
MARIA
*E s'io pur mi disonoro,
se il confesso al mondo, a Dio,
che tu sei l'idolo mio,
che per te mi strugge amor!*

La obediencia a su madre explica el matrimonio que la ata a Chevreuse. La información está en los primeros versos, en recitativo, como es lo propio. El corno inglés introduce luego melancólicamente un aria (“*Havvi un Dio*”) de tono elegíaco que no es más que una expansión sentimental:

¹²⁶² HAUPT, p. 63.

MARIA
*Infausto imene,
 stringer volesti, o madre!
 (con amarezza)
 Ah! L'averti obbedita,
 lo vedi, a me costar dovrà la vita!
 (resta alquanto in silenzio; poi, colpita da un
 pensiero*

*cade in ginocchio ed i suoi
 occhi si riempiono di lagrime)
 Havvi un Dio che in clemenza
 volge il guardo all'infelice,
 che dei figli l'obbedienza
 scrive in cielo e benedice;
 il suo braccio salvatore,
 madre, invoca al mio favore...*

Honor y obediencia son aquí trabas a la **libertad individual** de los protagonistas, lo que supone un valor implícito. La obra retrata también el oscurantismo del Antiguo Régimen, donde las decisiones en materia de gobierno, justicia o religión se toman “*dans la pénombre des églises ou dans les dédales des palais ou dans les couloirs des assemblées*”¹²⁶³, en secreto, y se conocen al cabo del tiempo.

Esmeralda (1847), es una obra juvenil (a los veintiséis años) de Dargominski, basada en *Notre Dame de Paris* de Hugo, donde se trasparenta la influencia de la música francesa que más tarde abandonaría (*Russalka*), cautivado por Glinka. Obra todavía inmadura, tiene el valor de introducir por primera vez movimientos de multitudes en la ópera rusa. Es un sugestivo retorno al **laberinto** medieval, a la Corte de los Milagros, a los antecedentes de los misterios de París.

Manon (1884) de Massenet: consolida un cierto carácter realista surgido de *La Traviata* (psicología y situaciones) y da un paso más hacia el *verismo*¹²⁶⁴. Elige la forma de ópera cómica, con hablados, lo que permite numerosas rupturas de tonalidad que dan una fragilidad al discurso muy adecuada al carácter de los dos protagonistas y a la perversidad de su entorno. El resultado tiene una ligereza, especialmente en los dos primeros Actos y 1ª escena del III, de la que carece la obra de Puccini: las bellas maneras de la época recreada ocultan hasta lo más sórdido. París les ofrece **refugio, anonimato y libertad**, lo que necesitan para que nadie estorbe su idilio:

DES GRIEUX
 (...) *Nous vivrons à Paris tous les deux!
 Et nos coeurs amoureux...
 l'un à l'autre enchainés!*

*Pour jamais réunis,
 n'y vivrons que de jours bénis*
 MANON
*Tous les deux! à Paris! à Paris! etc.*¹²⁶⁵

¹²⁶³ SANSOT, p. 101.

¹²⁶⁴ LEIBOWITZ, p. 271.

¹²⁶⁵ A.I.

La obra no se concentra tanto en los protagonistas, héroes más por las circunstancias que por su temperamento, como en la sociedad que los destruye: Manon, que ama demasiado el placer, no conoce un momento de sosiego y París es la **Babilonia** que la corrompe y destruye. Galanteada por Brétigny y otros nobles en el *Cours-la-Reine*, Manon canta con coquetería su *carpe diem* en tiempo de vals:

*Profitons bien de la jeunesse
des jours qu'amène le printemps;
aimons, rions, chantons sans cesse.
Nous n'avons encore que vingt ans!*¹²⁶⁶

Des Grieux es presionado para que haga un matrimonio razonable. ¿No se parece este cuadro de costumbres, tras sus ropajes de la Regencia, al París de la III República? Su padre, con bello y tranquilo canto, sobre un fondo orquestal muelle y florido, le llama al **orden burgués** (que aquí parece un contravalor, como estorbo al amor verdadero, pero que a la postre se impone, dado el catastrófico final) a la salida de *Saint-Sulpice*:

<i>Épouse quelque brave fille, digne de nous, digne de toi; deviens un père de famille ni pire ni meilleur que moi.</i>	<i>Le ciel n'en veut pas davantage, c'est là le devoir, entends-tu? C'est là le devoir!</i> ¹²⁶⁷
---	---

Manon Lescaut (1893) de Puccini: elimina muchos componentes novelescos, más aún que Massenet, reduce drásticamente las peripecias, los innumerables amantes de la protagonista, fugas, duelos, prisiones... Puccini intenta modificar el personaje: antes que una mujer corrupta que arrastra con ella a la ruina al joven Des Grieux, Manon es una enamorada que, tras la debilidad de ceder a los avances de un rico, se arrepiente y solo desea huir:

*In quelle trine morbide
nell'alcova dorata v'è un silenzio
gelido, mortal, v'è un silenzio,
un freddo che m'agghiaccia!*

A partir de aquí la confidencia sube de temperatura, desbordando el sentimiento sincero típico de las arias puccinianas:

*Ed io che m'ero avvezza
a una carezza
voluttuosa
di labbra ardenti e d'infuocate braccia...*

*O mia dimora humile,
tu mi ritorni innanzi
gaia, isolata, bianca
come un sogno gentile*

¹²⁶⁶ A.III, Esc. 1ª.

¹²⁶⁷ A.III, Esc. 2ª.

or ho tutt'altra cosa!
(pensierosa)

*di pace e d'amor!*¹²⁶⁸

El éxito de la ópera de Massenet y su proximidad cronológica aconsejaban, efectivamente, cambios de cierto calado incluso en la estructura argumental en Actos:

Manon de Massenet	Manon Lescaut de Puccini
A.I. Posada en Amiens. Fuga de Manon con Des Grieux, que se anticipa a Brétigny.	A.I. Lo mismo. Geronte en lugar de Brétigny.
A.II. Apartamento de Des Grieux. Brétigny corrompe a Manon y se llevan a Des Grieux por orden de su padre.	A.II. Salón de Geronte. Lección de baile de Manon. Acude Des Grieux, llamado por Manon. Van a escaparse cuando son arrestados. INTERMEDIO. Des Grieux viaja a El Havre para liberar a Manon
A.III. 1ª E. Fiesta en el Paseo de la Reina. Manon se escapa de Brétigny para buscar a Des Grieux en St. Sulpice. 2ª E. S. Sulpice. Consigue seducirle tras el sermón.	A.III. Plaza junto al puerto de El Havre. Des Grieux no consigue liberarla, pero sí que le permitan embarcar con ella.
A.IV. Hotel de Transilvania. Manon y Des Grieux van a jugar y, denunciados por Guillot, son detenidos.	A.IV. Llanura americana. Huídos tras un duelo con el hijo del gobernador francés, Manon muere exhausta.
A.V. Camino de El Havre. Manon, liberada por Des Grieux, muere agotada.	

Como Puccini suprime el episodio de vida en común, ha de prevenir la inconstancia de Manon ya al final del A.I, cuando Illica añade un diálogo entre Lescaut y Geronte. El pícaro sargento lo sugiere entusiasmado un agradable arioso:

LESCAUT
(...) *Vedo... Manon con le sue grazie leggiadre*
ha suscitato in voi un affetto di padre...
GERONTE
Non altrimenti.
LESCAUT
(con finezze)
A chi lo dite... Io sa figlio

rispettoso vi do un ottimo consiglio...
Parigi! E là Manon... Manon già non si perde.
Ma borsa di studente presto rimane al verde.
Manon no vuole miserie, Manon riconoscente
accetterà... un palazzo per piantare lo studente.

¹²⁶⁸ A.II.

Es el mito de París como capital de la **frivolidad**: elegancia, aventuras galantes, juego... Nunca se muestra por tanto el idilio y se subraya el carácter trágico de una historia intensificada aquí hasta ser propiamente una pasión desesperada. Ello se hace patente en el tratamiento musical: si el madrigal del A.II es un ejemplo de ambientación histórica que remite a la sonoridad de la segunda mitad del siglo XVIII, no llega todavía a fundirse con la expresión vocal individual de los personajes, como vimos que ocurría en Massenet y logrará el propio Puccini ya en *Madame Butterfly*.

La **corrupción** de Manon trae también la degradación de Des Grieux, de la que es consciente. Se lo recrimina al final del aria “*Ah! Manon, mi tradisce*”, en unas frases lacerantes, dobladas por la cuerda, en que la tensión se lleva al extremo:

(...) *Io? Tuo schiavo, e tua vittima discendo
la scala dell'infamia...
Fango nel fango io sono
e turpe eroe da bisca*

*m'insozzo, mi vendo...
L'onta più vile m'avvicina a tè!
Nell'oscuro futuro
dì, che farai di mè?*¹²⁶⁹

Adriana Lecouvreur (1902), de Cilèa. Adriana, gran actriz de la *Comédie Française*, enamorada de un joven oficial sajón, es invitada por el príncipe de Bouillon a una fiesta en su casa de campo. Allí acude también el enamorado de Adriana, que en realidad es el propio conde Mauricio de Sajonia, para entrevistarse con la princesa de Bouillon, su protectora política y, hasta ese momento, su amante. Entreverados con las intrigas políticas brotan los celos de la princesa que precipitarán la tragedia, en forma de un cofre con unas marchitas violetas cuyo perfume envenena a la actriz.

Confluyen en el argumento las dos principales pasiones tratadas por la ópera: el poder y el amor. De hecho el amor de Mauricio de Sajonia por Adriana entra en conflicto con sus intereses políticos. En el A.I se lamenta y duda:

*Maledetta politica!... maledetto il momento
che accettai quei favori!... Perder l'appuntamento
con Adriana? Mai!...
Però, questo biglietto che la Duclos m'invia...*

La atmósfera musical de la obra es grave y emotiva, a pesar de que en las escenas colectivas suene un tono de conversación relajado y ágil, a veces con matices humorísticos. En el A.II, cuando Adriana lo sorprende en circunstancias sospechosas en el ‘nido’ de la *Grande Batelière* (una de estas casas de campo próximas a París,

¹²⁶⁹ A.II.

adecuadas para aventuras galantes), se defiende en un tenso arioso sobre el *ostinato* de los violines:

MAURIZIO

*Adriana, ascoltate... Politico disegno
qui mi condusse: è in gioco il futuro mio
regno...*

ADRIANA

E la Duclos?

MAURIZIO

Non è lei, non è lei... Lo giuro sull'onor mio...

El contexto social y político es el Antiguo Régimen (1730). Hacia el final del A.I el príncipe de Bouillon invita a una fiesta:

BOUILLON

*Io tutti v'invito a gaio convito.
(a Adriana)
Farannovi omaggio...
la scena
la Corte*

ABATE

il Clero

BOUILLON

*ed il forte eroe di Sassonia, nonchè di
Polonia.*

Una didáctica representación de la sociedad estamental, que rinde homenaje a la cultura. Nunca falta, lo hemos comentado también en *Andrea Chénier*, en la caracterización de aquella sociedad, el elemento clerical, ausente por completo del repertorio de nuestro trabajo. La **cultura** es un valor presente a lo largo de toda la obra, desde el escenario del A.I que es la legendaria *Comédie Française*: la personalidad de la protagonista, reverenciada como una auténtica *diva* de la escena, las citas literarias que se cruzan los personajes (Lafontaine), el ballet sobre el Juicio de Paris del A.III y el recitado del monólogo de *Fedra* por la protagonista, en ese mismo Acto, cuando aprovecha para señalar a su rival, la princesa de Bouillon. Empieza siendo un recitado sobre música (melodrama) y acaba en una declamación cantada:

*“O Enon, nè compormi potrei, come fanno
le audacissime impure, cui gioia è tradir,
una fronte di gel, che mai debba arrossir”¹²⁷⁰*

La **libertad individual** se manifiesta desde el principio, cuando Maurizio proclama, antes de cantar la brevísima y famosa aria con que se presenta:

*¿Perchè? Sincero amor
non soffre divieto, non conosce rossor...
La dolcissima effigie sorridente (etc.)¹²⁷¹*

¹²⁷⁰ A.III. María Callas, que nunca representó *Adriana Lecouvreur* pero que era, ella misma, un personaje de ópera, protagonizó curiosamente escenas parecidas: en 1958 su relación con el *Teatro alla Scala* se había deteriorado irreversiblemente y, durante una representación de *Il Pirata* (Bellini, 1827) señaló el palco del superintendente de la *Scala*, Ghiringhelli, en lugar del cadalso que se alzaba en el escenario, mientras declamaba “Là... vedete... il palco funesto”(A.II, Esc. 3ª). Todo el público miró al directivo, que se marchó amoscado. Otras veces aprovechó el texto que cantaba para quejarse al público de su ingratitud (en *Anna Bolena* y en *Medea*).

Por cierto que, en los versos siguientes, compara la belleza de la actriz con la de su bandera, en lo que se aprecia más galantería que patriotismo. También se presenta como legítimo el afán de **progreso individual**, en otra breve y casi igual de celebrada intervención del protagonista, en el Acto siguiente:

*L'anima ho stanca, e la meta è lontana:
Non aggiungete la rampogna vana
all'ansia che m'accora...*

También la reivindicación de lo **popular** tiene su hueco. Michonet aconseja a Adriana que no se mezcle en las intrigas de los nobles; al fin y al cabo, por encumbrada que esté, no dejan de ser gente de la farándula. Se trata de un dúo reposado y confidencial, que transmite sinceridad:

*Incauta!... Noi siamo povera gente...
Lasciam scherzare i grandi... non ci si lucra niente.*¹²⁷²

Cardillac (1926), de Hindemith, con libreto de F. Lion sobre un cuento de E.T.A. Hoffmann, sitúa la acción en el París del siglo XVII. En 1952 el propio Hindemith rehizo el libreto y lo complicó algo, en una nueva versión de la obra. Desarrolla en tres Actos la historia del orfebre cuyos clientes morían asesinados. Hindemith volvió en esta obra, por la época que trataba, a la ópera de números y redujo la orquesta, dando peso a la percusión, las voces solistas al viento y usando los instrumentos de arco con mucha economía. Es otra vez una **historia negra** en el viejo laberinto medieval.

Le preziose ridicole (1929), de Lattuada, sigue la obra homónima de Molière, en la que se caricaturiza la **falsa préciosité**¹²⁷³ de las dos protagonistas, burguesas que se las dan de nobles y que rechazan a sus poco interesantes pretendientes. Éstos, para vengarse, envían, disfrazados de marqueses, a sus criados, que las seducen con su exagerado *bel esprit*. Musicalmente Lattuada se muestra próximo a los veristas, especialmente a Wolf-Ferrari.

¹²⁷¹ A.I.

¹²⁷² A.II.

¹²⁷³ Se asocia a los salones femeninos aristocráticos, y concernía a la delicadeza del sentimiento amoroso, el comportamiento, vestuario y lenguaje, muy artificiosos, el cultivo de la literatura, la ciencia y las artes, el rechazo de la rudeza masculina y el feminismo.

Cyrano de Bergerac (1936), de Alfano. Combina el verismo postverdiano con las innovaciones novecentistas. Sigue de cerca el drama de Rostand (1897), cuyos Actos II y III, se han refundido en el A. II de la ópera. Cain, el libretista, también suprimió numerosos personajes secundarios, sobre todo en los primeros Actos. Alfano se aproxima al impresionismo francés, por momentos recuerda a Ravel y a Poulenc, pero también a Korngold y a Puccini. La atmósfera musical de la obra es límpida, frágil y agridulce, y nunca vela el brillante texto de Rostand. Tal vez dos sean los valores que más destacan: el **individualismo**, manifiesto en la oposición del héroe a la masa y la **cultura**. Ambos los encontramos abundantemente: mientras se bate con el Vizconde, Cyrano, gran repentizador, va improvisando una balada y, una vez vencedor, se encuentra con el atribulado Lignière:

<i>LIGNIÈRE.</i>	<i>Porte de Nesle, où pour rentrer... faut que je</i>
<i>De Guiche, a stipendie cent hommes contre</i>	<i>passé</i>
<i>moi...</i>	<i>Permets-moi donc d'aller reposer sous ton</i>
<i>CYRANO</i>	<i>toit?</i>
<i>Ah! Ah!</i>	<i>CYRANO</i>
<i>LIGNIÈRE</i>	<i>Cent hommes m'as tu dit? Tu coucheras chez</i>
<i>À cause de chanson... Gran danger me</i>	<i>toi.</i>
<i>ménace.</i>	

El diálogo se mantiene a un ritmo muy vivaz, en arioso, con esporádicas intervenciones del coro. Cyrano lo remata, cambiando por completo el tono, con este poético nocturno de París, instante detenido, mágico y extático, que por momentos recuerda pasajes de *Pelléas et Mélisande*:

<i>Oh! Paris fuit, nocturne et quasi nebuleux,</i>	<i>Tremble comme un mystérieux et magique</i>
<i>Le clair de lune coule aux pentes des toits</i>	<i>miroir</i>
<i>bleus.</i>	<i>Et vous allez voir ce que vous allez voir...</i>
<i>Un cadre se prepare exquis pour cette scène.</i>	<i>À la porte de Nesle!</i>
<i>Là-bas, sous les vapeurs, en écharpe, la Seine</i>	

Monsieur de Pourceaugnac (1963), de F. Martin. El protagonista es un molesto, presuntuoso y ridículo (que empieza por el apellido) provinciano, víctima de las burlas del París del siglo XVII. Se basa en la obra homónima de Molière (1669). Tropezamos nuevamente con la **superioridad del parisino**.

Comparación con los valores de la ciudad moderna.

Los valores que se proyectan sobre la ciudad histórica son los del presente, los del liberalismo, ya sea reivindicando directamente sus principios (individualismo, libertad, soberanía nacional, laicismo...) o denunciando su ausencia en el Antiguo Régimen (estamentalismo, falta de garantías, tiranía...). París es el escenario del conflicto entre unos principios y otros, donde se hace la Historia y avanza el progreso. Eso sí: tratándose del pasado, es más fácil adherirse a la revolución contra otros (el despotismo, el fanatismo religioso, la aristocracia) que predicar la revuelta en el presente. De hecho, hemos visto cómo las óperas ambientadas en la Revolución están lejos del panegírico y exponen, prudentemente, los riesgos y excesos que comporta, porque para el presente se predica la estabilidad y no el conflicto. El patriotismo, valor sobre cuya ausencia en el repertorio verista del París moderno hemos hablado, es cantado en varias de estas óperas históricas, pero significativamente en ninguna posterior a la mitad del siglo XIX salvo en *Andrea Chénier*: era inevitable con semejante protagonista.

Ahora bien: ¿es todo esto lo que de verdad interesa? No lo cree así la directora del Teatro del Grec:

Pero los elementos políticos no interesan en su vertiente ideológica, como plasmación de un debate, o como ilustración de una sociedad en mutación. Se sigue contando la tradicional historia de amor aliñada con ingredientes más fuertes, más modernos, servida con una guarnición más original. Las acotaciones políticas son factores que permiten estimular la trama. Aparecen como trasfondo que dinamiza y crea tensiones a la historia principal. Son anécdotas, como la fuga de un preso político que dará pie a las desventuras de un par de amantes (Tosca); una conspiración y un atentado nihilista que confirman un malentendido fatal para el protagonista (Fedora). O bien un fresco superficial de la vertiente truculenta e inhumana del Terror jacobino que acabará por hacer rodar las cabezas de los protagonistas (Andrea Chénier).¹²⁷⁴

El conflicto, consustancial a la historia de la ciudad, interesa en tanto que dificultad añadida para los enamorados. También como pretexto para un sugestivo color local, en la mejor tradición melodramática. París es también, conflictos aparte, la ciudad-refugio, la del progreso individual y el anonimato, la del encuentro y la solidaridad, la ciudad de la cultura, la Babilonia que corrompe, la capital que hace a sus ciudadanos superiores al resto... En todo esto coincide con el repertorio que estudiamos.

¹²⁷⁴ POSA 1, p. 22.

La ciudad antitética. Brujas en *Die tote Stadt* (1920):

Por su proximidad temporal y por su interés hemos preferido esta ópera (Hamburgo y Colonia, 1920) de Erich Korngold a otro título también adecuado: *Death in Venice* (1973), de Britten. *Die tote Stadt* fue el mayor éxito en el campo de la ópera de su autor, aunque es acaso más famoso por su música para el cine, de aire tardorromántico, donde obtuvo algunos *Oscars* y dejó una impronta enorme. Escribió el libreto junto a su padre, un importante crítico musical, a partir de la novela simbolista *Bruges-la-Morte* (1892), de Rodenbach. El protagonismo de la ciudad se proclama en el mismo título. Novela y libreto presentan importantes diferencias.

Resumen de la novela de Rodenbach. Cuando se inicia el relato hace cinco años que el protagonista, Hugues, es viudo y se ha instalado en Brujas para vivir un duelo permanente por su difunta esposa. Ha convertido su casa en un verdadero santuario donde rinde culto a sus retratos, muebles, objetos personales... pero la reliquia más preciosa es su trenza, que conserva a la vista protegida en una urna de cristal. La vieja ciudad de Brujas es para él una permanente alusión a la muerte. Un día, en el curso de uno de sus habituales vagabundeos melancólicos, Hugues se cruza con una mujer de extraordinario parecido con su esposa, a la que sigue y acaba perdiendo entre callejas. Otro día la sigue hasta el teatro y resulta ser una bailarina, Jane, que viene dos veces a la semana a actuar desde Lille. Pronto se hacen amantes y Hugues la instala y visita cada día en una casa de las afueras. Ama en su cuerpo a su mujer muerta. Hugues conoce los tormentos del desamor y la infidelidad de parte de Jane, cada vez más frívola y exigente, pero no se atreve a prescindir de ella. Durante la procesión de la Santa Sangre, que ven desde la céntrica casa de Hugues, Jane empieza a burlarse de los objetos reunidos en el salón. Cuando se atreve a abrir la urna y coger la trenza, el viudo la estrangula con ella.

El libreto de la ópera. Se trata de una inteligente versión teatral de un relato que no es teatral en absoluto. Introduce más personajes (Frank, un amigo del protagonista, varios miembros de la compañía de ópera y un conde juerguista, amigos de la bailarina) y cambia el nombre de los personajes por otros más fáciles de cantar:

Hugues es Paul; Jane, Marietta; Barbe, la criada, Brigitta; y se inventa un nombre para la esposa muerta, Marie, que es la versión noble de Marietta. Además, y siguiendo una interpretación psicoanalítica, recurre a que todo es un sueño, con lo que se justifica el ambiente fantasmagórico y se exculpa al protagonista del asesinato, una opción más realista y freudiana que acaso desnaturaliza la fuente originaria. La acción se divide en tres Actos, los extremos en la sala de la casa de Paul, y el intermedio, que desarrolla un episodio nocturno que no aparece en la novela, junto a un canal, frente a la casa donde vive Marietta.

Análisis breve de la ópera. La partitura de *Die tote Stadt* es rica en motivos conductores y tonalidades simbólicas de fuerte cromatismo. Se aprecian en ella influencias de Strauss, Puccini y los veristas y de su maestro Zemlinsky. La línea vocal de Paul remite a veces a Wagner. A principios de los años 20 Puccini recomendó encarecidamente esta ópera a la Scala¹²⁷⁵. Tras unos pocos compases orquestales se alza el telón y éstas son las primeras palabras:

Erste Szene

BRIGITTA

(schliesst von außen auf und läßt Frank eintreten)

Behutsam! Hier ist alles alt

*Und gespenstig.*¹²⁷⁶

Todo un anuncio de lo que viene: la sumisión de Paul a la ciudad, que parece haberse apoderado de él:

BRIGITTA

Bis gestern immer so.

Er sagte: "Brügge und ich, wir sind eins.

Wir beten Schönstes an:

*Vergangenheit."*¹²⁷⁷

¹²⁷⁵ KRAUSE, p. 241.

¹²⁷⁶ **Escena Primera**

BRIGITTA

(abriendo la puerta a Frank)

Tenga cuidado.

Todo aquí es viejo, mohoso y fantasmal.

¹²⁷⁷ **BRIGITTA**

Hasta ayer ha vivido así.

Me dijo "Brujas y yo, somos uno.

Rendimos culto a lo que ha sido:

a la muerte y al pasado".

La ciudad, cuenta la novela *recommença à gouverner Hugues et à imposer son obéissance. Elle redevint un Personnage, le principal interlocuteur de sa vie, qui impressionne, dissuade, commande, d'après lequel on s'oriente et d'où l'on tire toutes ses raisons d'agir* (RODENBACH, p. 197).

El mismo Paul establece ante su amigo la identificación de la ciudad con la esposa muerta:

*Du Weißt, das ich in Brügge blieb,
um allein zu sein mit meiner Toten.
Die tote Frau, die tote Stadt,
flossen zu geheimnisvollem Gleichnis.
Und täglich schritt ich gleichen Weg,
mit ihrem Schatten Arm in Arm,*

*zum Minnewasser,
auf die Fläche starrend,
ihr teures Bild mit Tränen mir ersahnend,
den süßen, sanft in sich gekehrten Blick,
den Schimmer ihres goldnen Haars¹²⁷⁸.*

Como para Cyrano de Bergerac¹²⁷⁹, la superficie quieta de los canales es un espejo que devuelve la imagen triste de la vieja ciudad gótica (recuerda también el poema de Verlaine¹²⁸⁰), donde Paul quiere ver también la imagen de su mujer, como en los retratos que venera en su sala, como en Marietta, que será el espejo vivo.

*Ich horche ...
ein Schatten gleitet übers Wasser
Ich blicke auf;
vor mir steht eine Frau im Sonnenlicht.*

*Frank! Frank! Eine Frau. Im Mittagsglast
erglänzt Mariens Gold Haar, den Lippen
entschwebt Mariens Lächeln.¹²⁸¹*

La relación con la bailarina pondrá en marcha la censura social de toda la ciudad, como bien se teme Brigitta:

BRIGITTA
(zögernd)
Gnädiger Herr, verschleiert, eine Dame.
PAUL
(fast schreiend)

*Und du sagst es nicht?
Führ sie herein.*
BRIGITTA
(wie protestierend)
Herr Paul, bedenken Sie, die Welt...¹²⁸²

¹²⁷⁸

*Sabes que yo me he quedado en Brujas
para vivir exclusivamente con mi amada:
la mujer muerta, la ciudad muerta.
Hay un lazo misterioso entre ellas.
Y todos los días camino junto a su sombra,
brazo con brazo,*

*a lo largo del agua,
mirando fijamente a la superficie,
anhelando, lloroso, su preciosa imagen,
la expresión dulce de su cara,
la luz trémula de su pelo dorado.*

¹²⁷⁹ CYRANO, pp. 160-1.
¹²⁸⁰

*L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme dela fumée [etc.] (VERLAINE, p. 38).*

¹²⁸¹

*Percibí... una sombra que
se deslizó sobre el agua.
Cuando miré, una mujer apareció de pie,
ante mí, bajo la luz del sol.*

*¡Frank! ¡Frank! ¡Vive! Bajo el sol de mediodía
su pelo dorado brillaba y en su sonrisa
la propia María me estaba sonriendo.*

¹²⁸²

Un poco más adelante el propio Paul apartará de la ventana a Marietta, para que nadie la vea, y en el último Acto le impedirá asomarse a mirar la procesión. La antítesis entre lo que representan Marietta y Paul la expone ella nada más entrar, mientras él la contempla mudo y extasiado:

<i>Noch immer steif und stumm?</i>	<i>Uff, ich erstickte.</i>
<i>Wie das nach Brügge paßt!</i>	<i>(aufspringend)</i>
<i>In dieses tote Nest mit seiner düstern Starre!</i>	<i>Doch mich kriegt ihr nicht unter!</i>
<i>Auch hier ists dumpf wie in einer Gruft!</i>	<i>Ich bin vergnügt, und liebe daß Vergnügen,</i>
	<i>Lieb tolle Freuden, lieb die Sonne!</i> ¹²⁸³

Para aumentar el parecido con su difunta, Paul le coloca un chal y le ofrece un laúd, lo que le da ocasión a cantar la famosa canción (“*Glück, das mir verblieb*”) que ha pasado al repertorio del recital lírico, una sencilla melodía con tiempo de vals lento. Justo antes de cantarla Marietta habla, igual que hace luego Paul cuando entona otra estrofa, para reforzar el efecto de que los personajes ‘se ponen a cantar’. Al final de la obra Paul la cantará otra vez, de forma casi triunfal, aceptando por fin la pérdida de Marie. Al final del A.I Paul reitera a su esposa, salida del cuadro:

Du bist bei mir, bists immer, ewig.
Bist es in dieser toten Stadt,
Du tönst in ihren Glocken,
*Steigst aus ihren Wassern...*¹²⁸⁴

Las campanas suenan a cualquier hora en la novela de Rodenbach. También lo hacen en el impresionante Intermedio que precede al A.II, de exuberante orquestación, auténtica ‘pintura’ del ambiente opresivo de la ciudad, que se superpone

BRIGITTA
 (vacilante)
Perdone señor, hay una señorita en la puerta.
PAUL
 (gritando)

¿A qué espera?
¡Hágala entrar!
BRIGITTA
 (protestando)
Pero señor, la gente, ¿no hablará?

¹²⁸³

¿Usted aún no dice nada?
¡Así es Brujas para usted!
Un lugar muerto y solitario, silencioso y duro.
¡El aire aquí está enrarecido, como en una tumba!

¡Uf, como cargado!
(dando un salto)
¡Pero no me acobardaré! Mi corazón es simple.
¡Vivo para mi propio placer y goce,
yo amo la vida sin complicaciones!

¹²⁸⁴ *Tú estarás para siempre conmigo,*
en la vida cerca de mí, en esta ciudad muerta.
Te oigo en las campanas de la iglesia,
en el río...

al decorado visual. El escenario, con su canal, su puente curvo, su convento con ventanas enrejadas, las casas antiguas, la torre del reloj, parece sacado de un melodrama de Pixérécourt. Se oye también una ‘musica del agua’: el agua es aquí un elemento ‘melancolizante’, proporciona una imagen especialmente eficaz para la expresión de la desdicha y de la muerte¹²⁸⁵. El tratamiento del agua es distinto que en *Il Tabarro*: el motivo ondulante que aparece desde el principio de *Il Tabarro* sugiere unas aguas siempre en movimiento, como también el monólogo que Michele dirige al río, que resulta ser como un personaje de incansable y despiadada actividad. En cambio aquí, unos acordes sordos, iguales, con largos silencios entre ellos, describen las aguas estancadas del canal¹²⁸⁶. En Brujas y en la vida de Hugues parece que nunca ocurra nada, que el tiempo se ha detenido:

(...) podríamos interpretar Bruges la morte de Georges Rodembach como la ofelización de toda una ciudad. Aunque nunca vea a una muerta flotando en los canales, el novelista es atrapado por la imagen shakespeariana.¹²⁸⁷

Volvamos todavía a las campanadas, que se mezclan con los pensamientos de Paul:

(neuerliches Glockengeläute)
Da hebt es wieder an
Das Glockenlied,
Und bohrt sich tief ins Herz.¹²⁸⁸

La situación parece sacada de una ópera romántica¹²⁸⁹, hasta el punto de que resulta muy bien traída la ocurrencia de representar el número de Hélène de *Robert le Diable*¹²⁹⁰:

(En la iglesia, cuando el servicio ha acabado, el órgano comienza. Los novicios aparecen en una procesión fantasmal, silenciosa, sin notar el grupo de teatro, y hacen su paso desde el puente hasta el convento. Victorin toca el tema de la

¹²⁸⁵ BACHELARD 1, p. 140-1.

¹²⁸⁶ A veces las aguas quietas se asocian con la falta de devenir: la primera de las *Imágenes para piano* de Debussy, “Reflejos en el agua”, recoge la imagen del instante eterno (CARLES, p. 116).

¹²⁸⁷ BACHELARD 1, pp. 238-9. Se refiere especialmente a este pasaje, preparado en páginas anteriores: *Dans cette solitude du soir et de l’automne, où le vent balayait les dernières feuilles, il éprouva plus que jamais le désir d’avoir fini sa vie et l’impatience du tombeau. Il semblait qu’une ombre s’allongeât des tours sur son âme ; qu’une conseil vînt des vieux murs jusqu’à lui ; qu’une voix chuchotante mantât de l’eau –l’eau s’en venant au-devant de lui, comme elle vint au-devant d’Ophélie, ainsi que le racontent les fossoyeurs de Shakespeare.* (RODENBACH, pp. 70-1)

¹²⁸⁸ (las campanas suenan de nuevo)

Una vez más oigo vuestra canción.

Vosotras, campanillas lastimeras...

Vuestro sonido está agujereando mi corazón.

¹²⁸⁹ Recuerda, por ejemplo, el famoso “Miserere” del *Trovador*.

¹²⁹⁰ Este ballet, en que la célebre Taglioni obtuvo un gran triunfo, está en el origen del ballet romántico.

resurrección de "Robert el Diablo". Marietta se levanta despacio de su banco, imitando los gestos de una mujer que despierta de la muerte, y camina con movimientos seductores hacia Gastón. En el convento todas las ventanas se iluminan de repente, y en ellas, los novicios aparecen con sus vestidos nocturnos blancos; como inmóviles dan testimonio de los acontecimientos. El reloj iluminado muestra que es medianoche. Las figuras alegóricas del mecanismo de relojería se muestran una tras otra. Nubes de la tormenta pasada en el cielo nocturno. Doblar de campanas. Entre los árboles, iluminado por un rayo de luna, Paul se ve en pie y mirando fijamente.)



Es ópera dentro de la ópera¹²⁹¹: el paralelo entre la escena sacrílega de la seducción de Robert por Helène y la que lleva a cabo Marietta con Paul se desarrolla aquí y se explota dramáticamente, cuando en la novela no pasaba de ser apuntado muy finamente¹²⁹². La música de Korngold contiene la cita de uno de los motivos usados por Meyerbeer (una reiterada y rápida escala descendente).

¹²⁹¹ Dice Leibowitz:

(...) no se hacen obras dramáticas solo con intrigas, sentimientos y pasiones, sino, sobre todo, se hacen óperas con óperas (LEIBOWITZ, p. 170).

¹²⁹² En el teatro, adonde la ha seguido, Hugues averigua que Jane es una bailarina:

Antes Fritz, el actor, había cantado otro pasaje famoso: la canción de Pierrot (*Pierrot Tanzlied*), una canción de añoranza del pasado y de los lugares que quedaron atrás. Los juerguistas, cada vez más irrespetuosos, gritan “¡abajo Brujas!” (“*Schach Brügge!*”) y se burlan ‘sacrílegamente’ en la impunidad de la soledad y la noche:

JULIETTE

Brügge, kein Geschrei!

GRAF

Polizei...

LUCIENNE

*... die betet,
die Kunst ist frei!*¹²⁹³

Queriendo romper con Mariette, Paul le revela brutalmente cómo la ha utilizado. Es una idea morbosa que ya nos encontramos en las *Scènes* de Murger¹²⁹⁴:
“*In dir liebt ich nur meine Tote!*”¹²⁹⁵

Pero Marietta se apiada de él y a la vez decide vencer el pulso y seducirle de nuevo. Expresa otra vez, valiéndose del espejo del canal, cómo son antitéticos ella y él:

(auf das Wasserweisend)

Dem schwarzen Wasser gleichst du hier,

Für das der bleiche Mond kaum scheint.

(ihm das beleuchtete Gesicht zuwendend)

Mich aber liebkost der weiße Strahl,

*Wie mir erst recht die Sonne hold.*¹²⁹⁶

Mais tout à coup, au récitatif d'évocation, quand les ballerines, figurant les Soeurs du cloître réveillées de la mort, processionent en longue file, quand Helena s'anime sur son tombeau et, rejetant linceul et froc, ressuscite, Hugues éprouva une commotion, comme un homme sorti d'un rêve noir qui entre dans une salle de fête dont la lumière vacille aux balances trébuchantes de ses yeux (RODENBACH, p. 99).

Y no se dice más sobre el tema; el paralelo queda solamente sugerido, confiado a la popularidad de la ópera y la capacidad de asociación del lector.

¹²⁹³

JULIETTE

Calmaos, esto es Brujas.

EL CONDE

La policía...

LUCIENNE

... está rezando.

¡El arte es libre!

¹²⁹⁴ La historia del escultor Jacques y Francine, de las *Scènes*, cuando Rodolfo aconseja al ‘viudo’ que vaya con una muchacha muy parecida a su amante muerta, y que bese a una en los labios de la otra:

- *Ça ne vous empêchera pas de l'aimer toujours. Vous l'embrasserez sur les lèvres d'une autre.*

- *Oh ! dit Jacques ; seulement, si je pouvais rencontrer une femme qui lui ressemblât !... et il quitta Rodolphe tout rêveur.* (p. 278)

Incluso le regala un vestido negro para hacerla ir de luto sin saberlo, igual que Hugues hace que Jane se ponga un vestido de la muerta sin decirle que lo es:

— *Quoi ! Vous ne savez pas ? C'est pourtant bien connu ; cette robe noire que Jacques vous a donnée...*

— *Eh bien ? dit Marie.*

— *Eh bien, c'était le deuil : Jacques vous faisait porter le deuil de Francine.* (p. 280)

¹²⁹⁵ *¡En usted solo amé su imagen!*

¹²⁹⁶

(apuntando al agua)

Su mente es oscura como el agua,

que apenas la vislumbra la luna.

(dirigiendo su cara hacia él)

Pero yo vivo en la luz, el sol radiante

está acostumbrado a mí y me sonrío.

La novela de Rodenbach se entretiene en descripciones de edificios, capillas, tesoros y obras de arte acumuladas a lo largo de los siglos, que jalonan el interminable deambular del morbosos *flâneur* que es Hugues. La ópera, con sus tres escenarios, que son dos al repetirse el primero, no tiene esa posibilidad, pero aprovecha el momento en que la Historia viene a desfilar bajo las ventanas de Paul con ocasión de la famosa Procesión de la Santa Sangre: “*Erwacht sind zum Leben, alle Straßen.*”¹²⁹⁷

Hasta aquí los elementos imprescindibles para poder obtener conclusiones en cuanto a los espacios y al carácter antitético entre Brujas y París.

Los espacios en *Die tote Stadt*. La condensación, obligada en la ópera, elimina algunas connotaciones espaciales interesantes de la novela. En la ópera solo hay dos espacios:

-1º. En los Actos I y III la sala de Paul, desde cuyas ventanas los personajes pueden mirar la calle y el público puede oír el ruido que haya en ella; también se llegan a ver, un tanto fantasmagóricamente, en la pared de la sala las sombras proyectadas de la procesión.

-2º. El A.II se sitúa en un exterior representativo de la ‘vetusta’ ciudad, donde no falta de nada: canal, puente, convento y la casa donde se aloja Marietta. Todo ello compone un decorado como para la más gótica escena de *Roberto el Diablo*.

Ambos espacios son permeables, de ese modelo ‘pregnante’ que permite ampliar las posibilidades de la acción: el primero, que es interior, se entreabre a lo de afuera; el segundo, que es exterior, permite escuchar lo que ocurre en el convento y ver a los novicios en las ventanas encendidas. El carácter onírico que se incorpora a la ópera aumenta todavía estas posibilidades, y la esposa difunta se sale de su gran retrato, algo que viene a dar la réplica a la importancia, aquí no explotada, de los espejos en la novela.

La casa de la bailarina no estaba en la novela en el viejo casco histórico, como la de Hugues, sino en las afueras:

*Hugues installa Jane dans une maison riante qu’il avait louée pour elle au long d’une promenade qui aboutit à des banlieues de verdure et de moulins.*¹²⁹⁸

¹²⁹⁷ La ciudad ha vuelto de nuevo a la vida.

¹²⁹⁸ RODENBACH, p. 111.

Otra vez en las afueras, en contacto ya con el campo circundante, como en *La Traviata*. Forzado a la síntesis, Korngold hace lo mismo que Puccini cuando traslada el *Momus* al Barrio Latino: ha de ‘matar dos pájaros de un tiro’. Era imposible renunciar al paisaje gótico e interesaba, desde el punto de vista dramático, atraer a todos los personajes hacia la casa de Marietta, donde habían de chocar los dos mundos en conflicto: el de la vida y el de la muerte. Pero la oposición entre una casa y otra, y entre una ubicación en la ciudad y otra, que es la misma que entre los caracteres de sus moradores, se ha perdido con ello.

Brujas, antítesis de París. Así se desprende de toda una serie de rasgos que hemos querido recoger en esta rápida cata:

- las calles desiertas, los canales carentes de actividad: solo rompen este ambiente los amigos de Marietta bajo las ventanas de Paul en el A.I, y frente a la casa de ésta en el A.II, pero son forasteros y ‘de la farándula’; la otra excepción es la procesión, que mima una vuelta a la vida de la vieja ciudad.

- el silencio embalsama la ciudad y, cada poco, suenan las campanas, recordando

- la presencia ubicua de la religión, que hace de la ciudad una especie de teocracia, un inmenso *beguinage*, desde la beatería de Brigitta a la procesión de la mejor sociedad. El cotilleo y el miedo al escándalo dejan sentir su presión incluso sobre Paul, más que aclimatado a Brujas. Solo parecen inmunes los cómicos de paso.

- el peso abrumador de la Historia, manifiesto por una parte en el paisaje urbano, tan presente en la novela, pero tan cuidadosamente recreado en el A.II de la ópera; y por otra parte, en la procesión, con sus estantiguas proyectadas en las paredes de la sala de Paul.

- la imagen de la muerte, en definitiva, impuesta sobre la de la vida. Probablemente el ambiente horrorizado y mortecino de la inmediata posguerra no es ajeno a la elección de la obra de Rodenbach para esta ópera.

Baudelaire ya lo había visto, en los años 1860:

Ville fantôme, ville momie, à peu près conservée. Cela sent la mort, le moyen-âge, Venise en noir, les spectres routiniers et les tombeaux. –Grand Béginage;

*carillons. Quelques monuments. Une oeuvre attribuée à Michel-Ange. Cependant, Bruges s'en va, elle aussi.*¹²⁹⁹

Actividad y tumulto; laicismo, libertad de costumbres y anonimato; ausencia del pasado, enterrado por el presente, y desinterés por lo monumental; vitalidad... Todo esto nos encontramos en el París que estudiamos, opuesto a lo que acabamos de ver. No hay más que comparar el melancólico deambular de Hugues/Paul con las andanzas de los personajes que nos han ocupado en el Capítulo 4:

*Rodolphe paraissait affairé et soucieux, il marchait à grands pas dans la rue, en faisant tourner sa canne.*¹³⁰⁰

En París todo el mundo va ocupado, como cuenta Santiago Rusiñol:

*Todo el mundo anda como preocupado por estas calles sin fin, todos siguen su camino sin hablar, sin mirarse casi unos a otros, en línea recta siempre, siempre como perseguidos por algún acreedor incansable. El andar es aquí un medio para llegar a un fin y no un pasatiempo agradable.*¹³⁰¹

El propio Rodenbach, que vivió en París, “la Ville Lumière”, y lo conocía bien¹³⁰², parece que quisiera establecer esta antinomia entre una y otra ciudad cuando llama a Brujas “la plus grande des Villes Grisses”:

*Mélancolie de ce gris des rues de Bruges où tous les jours on l'air de la Toussaint! Ce gris comme fait avec le blanc des coiffes des religieuses et le noir des soutains des prêtres, d'un passage incessant ici et contagieux. Mystère de ce gris, d'un demi-deuil éternel!*¹³⁰³

La comparación es más explícita en este otro pasaje, donde Hugues rememora la vida pasada con su esposa:

C'est pou sa tristesse même qu'il l'avait choisie et y était venu vivre après le grand désastre. Jadis, dans le temps de bonheur, quand il voyageait avec sa femme, vivant à sa fantaisie, d'une existence un peu cosmopolite, à Paris, en pays

¹²⁹⁹ BAUDELAIRE, p. 659. Otras ciudades han transmitido la misma sensación. Ávila es otra Brujas en *La sombra del ciprés es alargada* (1948), de Delibes, que arranca así:

Yo nací en Ávila, la vieja ciudad de las murallas, y creo que el silencio y el recogimiento casi místico de esta ciudad se me metieron en el alma nada más nacer.

A Ávila se la llama también ‘ciudad muerta’:

Contesté que miraba cómo caía la nieve y la belleza excepcional de la ciudad muerta.

El paralelo entre Hugues, el personaje de Rodenbach, y Pedro, el de Delibes llega a esto:

(...) recordé a Ávila, la Ávila única, maravillosamente pálida y alada de una noche de plenilunio. La rememoré con ansias anormales, casi bestiales de poseerla, de identificarme con ella, de relajar a su amparo mi atormentado espíritu y dejarle que se impregnase de su añeja y nostálgica substancia. Fue este deseo el único que se hizo fuerte en mí, que me poseyó con la más enérgica crudeza desde la trágica desaparición de Jane (DELIBES, pp. 15, 32 y 280).

¹³⁰⁰ MURGER 2, p. 325.

¹³⁰¹ RUSIÑOL 1, p. 84

¹³⁰² Se instaló definitivamente en 1888, hasta su muerte en 1898.

¹³⁰³ RODENBACH, p. 129.

*étranger, au bord de la mer, il y était venu avec elle, en passant, sans que la grande mélancolie d'ici pût influencer leur joie.*¹³⁰⁴

Ya vimos que en la ópera, en cambio, Marie había muerto en Brujas, en la casa que sigue habitando Paul. París aparece asociada a una vida alegre y un poco cosmopolita del matrimonio. Algo más adelante sigue su monólogo interior optando por un silencio y una monotonía que apenas le produzcan la sensación de vivir:

*Que le monde, ailleurs, s'agite, bruise, allume ses fêtes, tresse ses mille rumeurs.*¹³⁰⁵

Acabemos con una última comparación: si en el A.I Paul dejó marchar a Marietta porque le escandalizaba su actitud irrespetuosa en el 'templo' de Marie, ahora el temido 'sacrilegio' se consuma y la mata (o más bien sueña que la mata). No podemos menos que contraponer este 'santuario' con otro parisino del que hemos hablado, muy cuidadosamente descrito por Dumas hijo: el tocador de Marguerite Gautier¹³⁰⁶.

Cine a la sombra de 'la ciudad muerta'. Una de las dos historias entreveradas en *Kvinnodröm* (*Sueños*), película de Bergman de 1955, contiene elementos coincidentes con este argumento: además de una curiosa ambientación en un Goteborg casi sin gente y con sonido de campanas, aparece un anciano y elegante caballero al que tratan de cónsul que se encapricha de una joven que contempla con arrobamiento los escaparates. Es Doris, una modelo llegada de Estocolmo, que mata el tiempo hasta la hora de su sesión fotográfica. El cónsul insiste en comprarle un vestido de fiesta pretextando que es simplemente por el deseo de verla con él puesto. Vencida su resistencia la muchacha llegará a aceptar unos zapatos y un valioso collar y acabará por acompañarlo a su lujosa casa, donde lucirá todos los regalos. El retrato de una joven muy parecida a ella llama su atención: se trata de la esposa del cónsul, internada hace años en un psiquiátrico. La historia sigue luego por otros derroteros que ya nada tienen que ver con la novela de Rodenbach.

¹³⁰⁴ RODENBACH, p. 66.

¹³⁰⁵ *Ibid.* Es el tópico que constantemente vemos aplicado a París. En las entrevistas a Rodin de 1911 a las que Paul Gsell dio forma en *El Arte*, encontramos este párrafo que evoca la vista de París desde la colina de Meudon donde se halla la villa del escultor:

A la derecha París, el gigantesco París despliega hasta el límite con el cielo su sembrado de innumerables casas, tan pequeñas en la lejanía que parece que cupieran en la palma de una mano; París. Visión monstruosa y sublime, crisol colosal en el que hierven sin cesar y caóticamente placeres, dolores, fuerzas activas, ideas febriles (RODIN, p. 19).

¹³⁰⁶ DUMAS 1, p. 28.

En la claustrofóbica *La chambre verte* (1978) de Truffaut, el viudo Davenne hace también de una habitación santuario de su difunta y reliquias de todos sus objetos. En otra película muy reciente, *In Bruges*, de Martin McDonagh (2008), el ambiente que crean los edificios góticos, los quietos canales, las calles adoquinadas, el sonar de las campanas a cualquier hora, hacen que Ray, un joven asesino a sueldo irlandés escondido en Brujas, se sienta insoportablemente encerrado. La identificación de esa ciudad con la muerte es explícita al final de la película cuando, con el cuerpo agujereado a balazos y casi inconsciente, piensa si ya está muerto: la idea de que estar muerto pudiera consistir en seguir en Brujas le anima a luchar por la vida.

La negación de la ciudad moderna en la utopía.

El campo y la isla. El utopismo de Wagner.

Hemos visto que la ciudad es lugar de inestabilidad y conflicto. La ciudad es el espacio de la autocritica: nunca está satisfecha de sí misma y se pone constantemente en cuestión. A la crítica de lo presente, que tiene sentido porque la ciudad es el espacio del progreso, donde el cambio es posible (frente al mundo inmutable que hay fuera de ella), añade la generación de discursos utópicos, situados en otros espacios.

Ciudad versus Naturaleza. Ortega comparaba la ciudad con un agujero abierto en medio del único espacio que existía antes que ella: el campo. Se trataba de acotar un espacio para las funciones públicas. Una nueva clase de espacio. Que en torno a aquella plaza (el ágora o el foro) aparecieran viviendas y murallas es secundario, solo un “pretexto para asegurar este hueco, para delimitar su dintorno”.¹³⁰⁷

La ciudad es por tanto lo opuesto a la naturaleza, la hace retorcer. Por más alto que se suba y se aguce la vista, París lo cubre todo en el poema de Alfred de Vigny:

Et pourtant je ne vois nulle part la nature,

¹³⁰⁷ Un poco más adelante concluye:

La plaza, merced a los muros que la acotan, es un pedazo de campo que se vuelve de espaldas al resto, que prescinde del resto y se opone a él. Este campo menor y rebelde, que practica secesión del campo infinito y se reserva a sí mismo frente a él, es campo abolido y, por lo tanto, un espacio sui generis, novísimo, en el que el hombre se liberta de toda comunidad con la planta y el animal, deja a éstos fuera y crea un ámbito aparte, puramente humano. Es el espacio civil. (ORTEGA, pp. 134-5)

*Mais partout la main de l'homme et l'angle que sa main
 Impose à la matière en tout travail humain.
 Je vois ces angles noirs et luisants qui, dans l'ombre,
 L'un sur l'autre entassés, sans ordre ni sans nombre,
 Coupent des murs blanchis pareils à des tombeaux.*¹³⁰⁸

La inmensa ciudad de París se derrama por el espacio circundante, empuja la naturaleza cada vez más lejos. Pero sigamos un poco más con el poema, que pone el dedo en la llaga al erizarlo de verticales, el rasgo diferencial de esta ciudad que se desparrama en horizontal:

*Des ombres de palais, de dômes et d'aiguilles,
 De tours et de donjons, de clochers, de bastilles, (...)*¹³⁰⁹

Una evocación justificadamente gótica: no en vano esta ciudad de pasado medieval, que es de la que hablamos, rivalizaba con las otras midiendo la altura de sus torres. La naturaleza es la línea horizontal y la ciudad la vertical: torres, edificios de viviendas... Gómez Carrillo escribía en 1894 y se citaba en 1919:

*Y a medida que nos aproximamos y que las cúpulas y las torres se destacan en el
 aire de la tarde, un estremecimiento sacude a los viajeros, de un confín a otro del
 expreso. Todos quieren percibir desde lejos el candelero gigantesco de Eiffel
 (...)*¹³¹⁰

Lo construido, lo vertical, lo artificial se oponen a lo no construido, la horizontal, lo natural: es el desafío de Babel. A la ciudad se atribuyen las reflexiones sobre el modo de ser del hombre y sobre la obra humana, en oposición a la naturaleza y a Dios.

Las propuestas de un asentamiento urbano más perfecto predicadas por Fourier, Saint-Simon, Considérant o Cabet trataban precisamente de deshacer esta oposición entre ciudad y naturaleza¹³¹¹, pero Baudelaire se hace portavoz de la modernidad cuando niega el concepto ilustrado de la naturaleza como modelo y fuente de todo bien y de toda belleza:

*Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, toutes les actions et les désirs du pur
 homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux. Tout ce qui est beau et noble est le
 résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le
 ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est artificielle
 (...).*¹³¹²

¹³⁰⁸ VIGNY, pp. 88-94.

¹³⁰⁹ *Ibid.*

¹³¹⁰ GÓMEZ CARRILLO, p. 37.

¹³¹¹ Rosa de Diego opone esa corriente 'progresista' a la 'culturalista' que representan los británicos Pugin, Ruskin y Morris, nostálgicos de un pasado idealizado: tanto el progreso por la ciencia como el mito de la Edad Dorada subyacen en las modernas utopías (DE DIEGO, pp. 27-9).

¹³¹² BAUDELAIRE, p. 562.

La naturaleza es enemiga del hombre. Quizá por eso la burguesa parisina con la que se ha casado Georges Duroy (*Bel-Ami*) siente un miedo inexplicable una vez que atraviesan un bosque:

*Un frisson singulier lui passa dans l'âme et lui courut sur la peau; une angoisse confuse lui serra le coeur. Pourquoi? Elle ne comprenait pas. Mais il lui semblait qu'elle était perdue, noyée, entourée de périls, abandonnée de tous, seule, seule au monde, sous cette voûte vivante qui frémissait là-haut.*¹³¹³

En la ópera podemos encontrar la misma aversión:

<i>Sempre lo stesso verde!</i>	<i>La sinfonia dei grilli,</i>
<i>Sempre l'azzurro istesso!</i>	<i>il regno delle mosche!</i>
<i>Gli stessi agnelli candidi!</i>	<i>Cugino, grazie!</i>
<i>Gli stessi bimbi sudici!</i>	<i>Basta!...</i>

Dice la condesa Olga, frívola 'urbanita' en pleno Oberland suizo, en *Fedora*¹³¹⁴.

Los atractivos del campo constituyen un tópico inverso, al que no fue ajena la ópera, como ha quedado de relieve en nuestro mismo repertorio: el sueño de La Frugola en *Il Tabarro* y la huída al campo en *La Traviata*, *Fedora* y *La Rondine*; hemos visto en esta última cómo Ruggero plantea a Magda una propuesta concreta de retirada definitiva a una casa de campo. Es la alternativa a la ciudad 'enferma', hecha de paliativos que nunca podrán igualar la verdadera salud.

Una obra representativa de este ideal, que vamos a revisar, muy rápidamente, es ***L'Amico Fritz*** (1891), de Mascagni, que viene a ofrecer el envés de la más famosa *Cavalleria Rusticana* de un año antes: lo que aquella presentó de primitivo y violento (pero también de instintivo y pasional) parece contrarrestarse aquí con la posibilidad de una Arcadía llena de encanto en sus modestas bellezas cotidianas. El drama rural de crónica negra da paso a una comedia edificante, llena de buenos sentimientos, optimista, serena y sencilla. El libreto de Daspuro y Targioni-Tozzetti se basa en la novela *L'ami Fritz* de Erckmann y Chatrian (1864). La obra es de breve duración (hora y media), y presenta una partitura muy amable, pródiga en abandonos líricos y atmósferas encantadas y soñadoras.

La acción tiene lugar en el medio rural de Alsacia. El propietario Fritz celebra con sus amigos su cuarenta cumpleaños. El rabino David¹³¹⁵ apuesta a que el

¹³¹³ MAUPASSANT 1, p. 255.

¹³¹⁴ A.III.

anfitrión, hombre caritativo pero solterón empedernido, acabará casándose también. Fritz visita su explotación y Suzel¹³¹⁶, la hija de su encargado, le ofrece unas cerezas. Cuando el rabino le cuenta que ya ha encontrado novio para Suzel, Fritz cae en la cuenta de que está enamorado de ella y parte para la ciudad. Todo es una estratagema del rabino, que fuerza a la muchacha a pedir la ayuda de Fritz y a que ambos se descubran su amor.

Las primeras palabras que se cruzan en la ópera van directamente al grano:

*FRITZ. Ma questa è una pazzia; vuoi maritare
tutti e, per colmo di sventura, io debbo
sborsar la dote!...
DAVID. Son ragazzi e s'amano...*

Que Fritz es caritativo pero vividor y misógino ya lo habíamos dicho en el resumen. La respuesta del rabino, que no opone otro argumento que la sencillez y la inocencia, marca el tono de la obra. Otros viejos valores desfilan a lo largo del A.I: el agradecimiento de los huérfanos y demás beneficiarios de la caridad de Fritz; la modestia y la sensibilidad de Suzel, a quien la música conmueve; la amistad... La filípica natalista del rabino completa este catecismo:

<i>Per voi, ghiotoni inutili, la vita è nel goder! Passar i giorni a tavola, ecco il più gran piacer. Ma chi nel petto ha un'anima, chi crede in Dio, che disse: "Getta nel fuoco l'albero</i>	<i>che senza frutti visse". Chi preferisce al vivere randagio e senza amor, una famiglia, un placido nido che allieti il cor, vi deve disprezzar, devi chiamarvi piante da bruciar!</i>
--	---

Además de estas gentes tan amables está el espacio, presentado como un Edén:

*FRITZ. (...) Di! ... come vanno i campi?
SUZEL. Tutto si allietta: il cielo è uno splendore,
L'aria è dolce e sottile, il prato è in fiore.*

¹³¹⁵ Alsacia tuvo desde la Edad Media una abundante presencia de judíos, que nunca sufrieron una expulsión general como en otras regiones de Francia. Sin embargo, no se les admitía en las ciudades, por lo que estaban agrupados en infinidad de pequeñas comunidades rurales. En la época de la Revolución habitaban allí 2/3 de los judíos de Francia. A lo largo del siglo XIX se fueron integrando en las ciudades y muchos emigraron, pero subsistieron muchas aldeas judías.

Al parecer, el argumento contiene elementos autobiográficos de Erckmann, que no era judío, pero que guardaba un entrañable recuerdo de un rabino amigo de su padre, que habría inspirado el personaje de David.

¹³¹⁶ En la ópera no se dice nada de ello y podría pensarse que todos los personajes son judíos, pero en la novela queda claro que Fritz Kobus no es judío, y que Suzel y su padre son anabaptistas, dentro de un ambiente de buena vecindad y tolerancia.

En el A.II se completan algunos aspectos relacionados con los valores campesinos, como la laboriosidad

SUZEL. I contadini sono andati all'opre, era tempo: oggi devono tagliarel'orzo maturo nella prateria

y la religiosidad:

DAVID. Non sai la Bibbia?

SUZEL. Sì, la leggo ogni sera al padre mio.

Un cuadro que remite a lo que en pintura representa el *Angelus* de Millet, tan reproducido y tan presente en muchos hogares de entonces. Pero Fritz es un hombre de ciudad y el rabino le tantea:

DAVID. (...) Ma... la campagna a te non viene a noia?

FRITZ. No: qui Suzel con garbo m'intrattiene...

La ópera juega con la nostalgia de unos valores tradicionales, nostalgia en la que late el conflicto entre la vida moderna urbana, tan evolucionada, y la sencilla vida rural. La contraposición que encontramos en la carta que ocupa el primer capítulo de *Les Paysans* de Balzac, dado también a un cierto utopismo bucólico. Detrás está la misma utopía que contenía, desde mediados del siglo XIX, el canto coral de Clavé: el justo medio entre fanatismo y virtud, lo antiguo y lo nuevo, la tradición y el progreso; ideales de trabajo, concordia entre las clases sociales, moral tradicional, etc.¹³¹⁷ Al campo, pacífico refugio de sumisión y reacción¹³¹⁸, huía la burguesía parisina cuando la situación de la turbulenta capital quedaba fuera de control. Así lo hace en 1848 George Sand, autora de reconfortantes cuadros del medio rural y lo declara expresamente en *La Petite Fadette*, sin importarle que la crítica pueda burlarse de de sus *bergeries*¹³¹⁹. Marx denunciaba que incluso el utopismo revolucionario miraba más al pasado que al futuro:

La tradición de todas las generaciones muertas planea como una pesadilla en la mente de los vivos. Y justo cuando éstos parecen inmersos en revolucionarse a sí mismos y a las cosas, en crear algo que no ha existido nunca, precisamente en esos periodos de crisis revolucionarias angustiosamente conjuran a los espíritus del pasado para ponerlos a su servicio (...). La revolución social del siglo XIX no puede obtener su poesía del pasado, sino solamente del futuro, no puede empezar

¹³¹⁷ ARROYO. La misma autora encuentra que el énfasis casticista de la zarzuela pretende mantener a los estratos populares anclados en la tradición y estorbar su percepción del cambio de las relaciones sociales que llevaba aparejada su proletarización.

¹³¹⁸ Había mucho de mito en esta idea, como reveló históricamente la resistencia del campo al golpe de Estado de Luis Napoleón en 1851.

¹³¹⁹ SAND, p. 4.

*a surgir hasta que no se haya despojado de toda superstición en relación al pasado.*¹³²⁰

Tal conflicto se resuelve aquí en la conversión de Fritz, el hombre urbano, rico y culto, al amor de la candorosa Suzel. El momento culminante de la obra es el famoso dúo de las cerezas¹³²¹, en este mismo A.II (“*Suzel, buon dì*”). Un regalo tan modesto de parte de Suzel va a ser decisivo para que el protagonista se enamore, pero también para que sienta un desconocido bienestar, una embriagadora comunión con la naturaleza, expresada en la última sección:

*FRITZ. Tutto tace,
eppur tutto al cor mi parla...
Questa pace
fuor di qui, dove trovarla?*

*Tu sei bella,
o stagion primaverile!
Rinnovella
fiori ed amor il dolce aprile!*

Semejante paz solo cabe en aquel lugar. Suzel responde alabando a Dios. El A.III, el del desenlace, nada añade respecto a lo que nos interesa. La visión idealizada del mundo rural ya está completa.

El mito de un Edén accesible. Gauguin encarna como nadie la búsqueda de la utopía lejos de la modernidad, fuera de la ciudad, en el campo primero y en la lejana isla finalmente. Busca un mundo previo al mundo burgués, alejado de su orden y convenciones, un mundo libre y armónico con la naturaleza, natural y sencillo. Dice Freud en *Malestar en la civilización*:

*(...) nous nous heurtons à une assertion maintes fois entendue, mais si surprenante qu'il y a lieu de nous arrêter. D'après elle, c'est ce que nous appelons notre civilisation qu'il convient de rendre responsable en grande partie de notre misère; et de l'abandonner pour revenir à l'état primitif nous assurerait une somme bien plus grande de bonheur.*¹³²²

Gauguin lo lleva a cabo y desde Tahití escribe:

*He huído de todo lo que fuera artificial y convencional. Aquí me adentro en la verdad, soy uno con la naturaleza. Tras la enfermedad de la civilización, la vida en este nuevo mundo es una vuelta a la salud.*¹³²³

El campo, cuanto más primitivo¹³²⁴, y la incontaminada isla¹³²⁵ son los lugares de este Edén, la antítesis de la ciudad moderna, que exporta la civilización por todas partes:

¹³²⁰ En *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, citado en HARVEY 2, p. 71.

¹³²¹ Muy bien pueden simbolizar el goce sexual, especialmente viniendo de la atractiva Suzel (FREUD 1, p. 162). Fritz se asemeja a Adán cuando probó el fruto; además de enamorarse parece haber adquirido un insospechado conocimiento

¹³²² FREUD 2, p. 33.

¹³²³ DENVIR, p. 7.

*Qué noche más encantadora: Cientos de otras personas hacen lo mismo que estoy haciendo yo; se dejan vivir a sí mismas y llevan a sus hijos a cuestras consigo. Toda esta gente entra en cualquier pueblo por cualquier carretera, duerme y come en la casa de algún otro, etc., sin mucho más que un “gracias”, según el principio de que un favor merece otro en contrapartida. ¿Y aún les llaman salvajes!... Cantan, nunca roban –mi puerta jamás está cerrada- y no matan a las personas (...). La tierra tahitiana está volviéndose completamente francesa, y poco a poco aquel orden de cosas dejará su lugar al nuevo.*¹³²⁶

La última frase es reveladora: los paraísos retroceden según avanza la colonización. La comparación entre paisajes de Gauguin y fotografías de la época demuestra cómo muchas veces se esforzaba por ocultar o disimular entre la vegetación o los accidentes del terreno las construcciones modernas.

Los juglares habían cantado en la Edad Media el *Viaje de San Brandán* que, de isla en isla, llegó al mismo Paraíso y volvió para contarlo: era una isla, una ciudad amurallada y un Edén, todo en una pieza¹³²⁷. Desde que en el Renacimiento los europeos conocieron otros pueblos no sometidos a sus restricciones morales ni políticas, en comunión con una naturaleza que generosamente satisfacía sus necesidades, pareció posible hallar el paraíso en la tierra. Este movimiento impulsó la construcción de América y se manifestó en éxitos literarios como *Robinson Crusoe*: el mito de un Edén accesible, pero además, una verdadera parábola de la ética burguesa y del capitalismo, con su animoso protagonista, siempre calculando, economizando y emprendiendo.

Tomás Moro acuñó el término ‘utopía’¹³²⁸, que era una isla. Desde la descripción del pacífico, industrial y alegre ‘País de los Feacios’ de *La Odisea*¹³²⁹, donde hay buen gobierno y todo funciona, la isla es el espacio preferido para la construcción del mundo perfecto, al que Platón contribuyó tanto con su *República* y acaso menos como asesor del tirano Dionisio de Siracusa. Una isla parece prestarse a un experimento de laboratorio, por su pequeño tamaño y por la posibilidad de mantenerla,

¹³²⁴ Gauguin escribe desde Bretaña: *Tú eres un verdadero partidario de París, mientras que yo soy partidario del campo. Me gusta Bretaña. Aquí encuentro lo salvaje y lo primitivo. Cuando mis zuecos golpean esta tierra granítica oigo ese tono apagado y sordo, plano y poderoso, que intento captar por medio de la pintura...* (DENVIR, p. 38).

¹³²⁵ Escribe en la Martinica: *En estos momentos ambos vivimos en una choza nativa; esto, a orillas del istmo, es un paraíso. A nuestros pies está el mar, orlado de palmeras, y sobre nosotros hay todo tipo de árboles frutales; estamos a solo veinticinco minutos de la ciudad. Por aquí andan todo el día negros y negras con sus canciones criollas y su charla constante* (Ibid., p. 29).

¹³²⁶ Ibid., p. 63.

¹³²⁷ BENEDEIT, pp. 55-9.

¹³²⁸ Curiosamente, la traducción de ‘utopía’, al pie de la letra sería ‘no-lugar’, un concepto distinto además de muy posterior (AUGÉ 1, p. 41). Debería ser ‘Atopía’, pero al parecer el humanista se tomó la libertad, con más ingenio que rigor filológico, de combinar ‘eu’ (bueno) y ‘ou’ (no): algo bueno y que no existe en ninguna parte (MONGIN, p. 133).

¹³²⁹ Cantos VI-VIII.

como la propia palabra dice, aislada. Quien la gobierna, lejos de otros centros de poder a quienes rendir cuentas, puede abrigar ambiciones de Salomón, como Sancho en Barataria, o de nuevo Solón, como Friedrich, el gobernador alemán de Sicilia en *Das Liebesverbot*, según veremos en el capítulo siguiente.

Ardinghello y las islas afortunadas (1787), de Heinse, hizo furor en Alemania desde su aparición y contenía, junto con muchas otras cosas, el diseño de una república ideal en las islas de Paros y Naxos; también la reivindicación del amor libre, la poligamia y el hedonismo, con un espíritu rebelde y libertario¹³³⁰ que atrajo iras y entusiasmos. En 1794 Lesueur llevó a la ópera la historia de *Paul et Virginie*, de Saint-Pierre. De la misma forma, el mito del ‘buen salvaje’ es el mito antropológico de Rousseau frente a la ciudad corruptora. La sensibilidad romántica, amiga de lo lejano en el tiempo y el espacio, junto con la modernización de los transportes y los efectos indeseables de la revolución industrial (destrucción de paisajes y abismo creciente entre ricos y pobres) no hicieron sino avivar este anhelo de viaje a la naturaleza. En *The Moon and Sixpence* (1919), Somerset Maugham cuenta la historia de un corredor de comercio de Londres que deja profesión y familia para irse a una isla de los ‘Mares del Sur’ a ser artista, como Gauguin. Pero la moral dominante tuvo buen cuidado de precaverse contra semejante alternativa.

El viaje a las principales capitales europeas era parte de la formación intelectual de los hijos de las mejores familias nobles y burguesas. Pero estos viajes no incluían las islas. Hemos visto que también algunos de nuestros personajes recurren al viaje, no precisamente para mejorar su formación, sino como huída de los problemas, de la presión social, o buscando su utopía, el lugar donde su amor sea posible (*La Traviata*, *Fedora* y *La Rondine*). Nunca se baraja la posibilidad de una isla. En el siglo XIX y buena parte del XX la moral burguesa teme las islas, incivilizadas y sin leyes, o con leyes dudosas:

Daba miedo lo que las islas podían haber conservado en su interior durante siglos, lo que su memoria intacta podía ofrecer a las sociedades modernas, siempre tan olvidadizas. Por eso, las islas eran los escenarios predilectos donde

¹³³⁰ La acción de esta curiosa novela tiene lugar en el siglo XVI. Supuestamente deshabitadas por las guerras, estas islas son colonizadas por italianos y griegos acaudillados por el pintor Ardinghello y sus amigos, que ponen en pie una república en que se rechaza lo artificioso en aras de lo natural, con una constitución que se acerca a Platón y se aparta de Maquiavelo, comunidad de bienes, amor libre, intervención de las mujeres en los asuntos públicos, cuidado de la educación y del ejercicio físico, libertad, diversión y goce, pero también provechosa guerra... A pesar del título, solo se dedican a esto las páginas finales de la voluminosa obra (HEINSE, pp. 426-32).

*construir utopías, pero también prisiones o complejos decorados de novelas de ciencia ficción.*¹³³¹

Todavía en 1969 Ibiza es el escenario de la película *More*, de Barbet Schroeder: a la isla ‘incontaminada’ va el protagonista, un matemático recién licenciado de Lübeck, “para vivir, para quemar puentes y fórmulas, aun con riesgo de arder él mismo”, y allí se abandona a una pasión destructiva de sexo y drogas.

Les pêcheurs de perles (1863), fue la primera obra lírica importante de Georges Bizet. Su presentación en *La Scala* en 1886, traducida al italiano supuso su entrada en el repertorio habitual en los grandes teatros, aunque en las últimas décadas se está haciendo muy infrecuente. Es una obra desigual, con algunos momentos de la mayor inspiración, llenos de frescura y entusiasmo juveniles, y muchos otros prescindibles (recursos orquestales rutinarios y poco finos e instrumentación y armonía solo a ratos conseguidas), y con un libreto hecho de lugares comunes en torno a un trío amoroso. Fue severamente jugada por el público, la crítica y, más tarde, por el propio autor¹³³², aunque en Italia gozó de mucho predicamento y eso algo quiere decir.

Testimonia el gusto por lo exótico que invadió los escenarios, colecciones de pintura y bibliotecas de la segunda mitad del siglo XIX. Oriente representa al mismo tiempo una amenaza con sus licenciosas fantasías sexuales, una antigüedad incalculable, una belleza inhumana y una distancia sin límites, frente a la familia burguesa y la racionalidad de tiempo, espacio e identidad personal¹³³³. El argumento de *Los Pescadores* se inspiraba en el libro de Octave Sachot *L’Ile de Ceylan et ses curiosités naturelles*, una obra de exploración geográfica.

Argumento y principales elementos de interés: en una playa de Ceilán los pescadores de perlas levantan una aldea temporal y eligen a Zurga como jefe. Llega Nadir, su amigo, y más tarde Léila, la sacerdotisa que ha de mantenerse casta. Nadir reconoce en ella a una bailarina de quien Zurga y él estuvieron enamorados y es sorprendido con ella por el sacerdote Nourabad. A la orilla del mar, Zurga despidió a los

¹³³¹ VALERO, p. 44.

¹³³² Su alumno Edmont Galabert anotó los momentos que el maestro salvaba: el dúo del A.I entre Zurga y Nadir y el aria de éste; el coro entre bastidores (“*L’ombre descent des cieux*”) y la cavatina de Leila del A. II; y el aria de Zurga del A. III (BONDEVILLE, s.p.).

¹³³³ HARVEY 2, pp. 350-1.

amantes, a quienes ha perdonado. Para alejar a los demás ha prendido fuego a la aldea. Zurga es inmolado a los dioses.

El coro que introduce la 1ª Escena, con el ritmo sincopado y los chinchines de la primera sección, es un ejemplo del exotismo musical de *Les Pêcheurs*, un exotismo fabricado y no documentado¹³³⁴ (habrá que esperar a Puccini). El texto reitera cuanto ofrece a la vista el decorado y la acción escénica:

(Une plage aride et sauvage de l'île de Ceylan, quelques huttes en bambous; palmiers; au loin, ruines d'une ancienne pagode hindoue et la mer éclairée par un soleil ardent. Des pêcheurs achèvent de dresser leurs tentes pendant que des autres dansent et boivent aux sons des instruments hindous)

CHOEUR

*Sur la grève en feu
Où dort le flot bleu,
Nous dressons nos tentes!
Dansez jusqu'au soir,
Filles à l'oeil noir,
Aux tresses flottantes!
Chassez, chassez par vos chants,
Chassez, chassez*

*Les esprits méchants!
Voilà notre domaine!
C'est ici que le sort
Tous les ans nous ramène,
Prêts à braver la mort!
Sous la vague profonde,
Plongeurs audacieux
À nous la perle blonde
Cachée à tous les yeux!
Sur la grève en feu...*

Es el mismo exotismo lleno de color de tantas pinturas: la belleza del paisaje primigenio, no alterado por el hombre; la aventura permanente de una vida arriesgada; la superstición; el erotismo de las turbadoras danzarinas... La entrada de Nadir es como *La caza del tigre* de Delacroix hecha ópera:

*Des savanes et des forêts
Où les traqueurs tendent leurs filets,
Des savanes et des forêts
J'ai sondé l'ombre et le mystère!*

*J'ai suivi le poignard aux dents,
Le tigre fauve aux yeux ardents,
Et le jaguar et la panthère!*

A este personaje corresponde la página más célebre de la obra. Lo tiene todo: aventura con perjurio y algo de sacrílego, erotismo de *voyeur*, sensualidad del canto femenino, el espacio inmenso de la noche, naturaleza lujuriente y atmósfera tibia y embriagadora. Lo que hace de ella una pieza maestra del orientalismo decimonónico es su tratamiento musical, que transmite a quien la oye el mismo encantamiento que evoca Nadir, con su línea fluyente y sinuosa, lenta, la sugerente introducción del corno inglés, el balanceante ensueño de los violonchelos y la orquesta con sordina, y las rápidas figuraciones de la flauta:

¹³³⁴ En la línea de *L'Africaine* de Meyerbeer o *Lakmé* de Delibes.

*Parjure à mon serment,
J'ai voulu la revoir!
J'ai découvert sa trace,
Et j'ai suivi ses pas!
Et caché dans la nuit
Et soupirant tout bas,
J'écoutais ses doux chants
Emportés dans l'espace.
Je crois entendre encore,
Caché sous les palmiers,
Sa voix tendre et sonore
Comme un chant de ramier!
O nuit enchanteresse!*

*Divin ravissement!
O souvenir charmant!
Folle ivresse! doux rêve!
Aux clartés des étoiles,
Je crois encore la voir,
Entrouvrir ses longs voiles
Aux vents tièdes du soir!
O nuit enchanteresse!...
Charmant souvenir!*

*(Il s'entend sur une natte et
s'endort.)*

El oído y la vista son aquí los vectores de la emoción¹³³⁵. Un *milieu* más bravío, que se aparta de este paraíso y responde a los tópicos del melodrama, es el que rodea el lugar de Léïla, descrito por Nourabad en el A.II:

LÉÏLA
*Allez-vous donc, hélas!
Me laisser seule?*
NOURABAD
*Oui; mes ne tremble pas,
Sois sans crainte.
Par là des rocs inaccessibles*

*Défundus par les flots
grondants;
De ce côté, le camp;
Et là, gardiens terribles,
Le fusil sur l'épaule
Et le poignard aux dents,
Nos amis veilleront!*

Los últimos versos se enmarcan en el sentido ritual y violento y al entorno tribal de la historia, como las amenazas a la sacerdotisa si incumple su voto. La ambientación cultural no es rigurosa: los pescadores, de religión hindú, invocan al dios supremo Brahma y a la diosa Shiva, que en realidad es varón, uno de los dioses, que representan a su vez al Ser Supremo Brahma. El cuadro de costumbres que se ofrece anticipa las cartas de Gauguin:

*Eh bien!
Prends part à nos jeux!
Ami, bois avec moi,
Danse et chante avec eux!*

*Avant que la pêche commence,
Saluons le soleil,
L'air et la mer immense!*

La invitación viene, lógicamente, de Zurga, a quien los pescadores han proclamado jefe con una expeditiva democracia directa:

CHOEUR
*Celui que nous voulons pour maître
Et que nous choisissons pour roi*

¹³³⁵ Debido a la preponderancia de la voz sobre las palabras y a la escenificación visual de las actitudes (los personajes se tocan y se ven en el espejo de sus miradas recíprocas), en la ópera volvemos de nuevo a los primeros tiempos de la vida. La música, más que la pintura, nos manda mensajes sensible y emocionales (CASTARÈDE, p. 162).

Ami Zurga, ami Zurga, c'est toi!

Igual de expeditiva será su ejecución, al final de la obra, cuando Zurga deje escapar a los enamorados y su gente se vea traicionada:

LES CHEFS

À mort!

(Zurga s'élance sur sa hache restée à terre prêt à défendre sa vie, mais un indien le poignarde par derrière. Il tombe. Zurga se traîne du côté où Léila et Nadir ont fui; comme pour les protéger encore.)

Valores, personajes y espacios. Hemos pasado revista a dos obras muy diferentes, contemporáneas del repertorio que nos ocupa. Ambas ‘acaban bien’, que es lo primero que se le ha de pedir a una utopía. Lo segundo es que contenga unos valores ausentes o insuficientemente realizados en la ciudad moderna:

1º- la naturaleza como marco vital, ya sea un Edén intacto (*Pêcheurs*) o una Arcadia hermosamente humanizada (*Amico Fritz*).

2º- la saludable armonía de las personas consigo mismas se basa en la sencillez de las costumbres tradicionales, que emparenta a la modesta y laboriosa Suzel con los arriesgados cingaleses (por demás de rudos y primitivos); también en la sinceridad de los sentimientos de amor y amistad, que priman y se imponen sobre otras consideraciones en Ceilán (no así en *L'Amico Fritz*, que es en esto más urbana, cuando ceden ante la autoridad, sea religiosa o paterna).

3º- la religión, desterrada de la ciudad moderna, ocupa un lugar de honor: ritualista y supersticiosa entre los cingaleses, observante y piadosa entre los judíos alsacianos.

4º- a pesar de todo, la utopía no es más que una proyección de los valores de la civilización europea, por lo que incurre en contradicciones: Nadir y Leila violan la norma ancestral y consiguen emanciparse de la tiranía tribal. Con unos cuantos como ellos, ese mundo se vendría abajo.

En cuanto a los personajes, se aprecia la tensión entre los integrados en el ambiente y los de fuera: de fuera, un reticente hombre de la ciudad, es el adinerado propietario Fritz Kobus, el protagonista ‘convertido’ a la Arcadia; de fuera de la aldea vienen los protagonistas Léila y Nadir, que se conocen de otro lugar y violarán la ley sagrada. Sin ellos no habría historia, porque acceden a mundos estables:

Esta ausencia de crisis proporciona al modelo un valor ahistórico, ejemplar. La utopía se inscribe en una especie de presente continuo, como si se tratara de un

*estado terminado en una evolución positiva, como compensación a una realidad histórica, social, personal, insuficientes.*¹³³⁶

En las óperas que tratan el París moderno esta tensión no existe ni genera nada. Los personajes son de fuera y de dentro: a todos integra la gran ciudad, que sin embargo carece de semejante armonía social.

Predominan los espacios abiertos, con una rotundidad que marca otra constatable diferencia con las ocho óperas del París moderno: tres de los cuatro de *Les Pêcheurs* y solo uno de los tres de *L'Amico Fritz*. Pero incluso en esta obra, el A.I y el III tienen el mismo escenario, el comedor de Fritz, con amplios ventanales sobre los tejados y las copas de los árboles del pueblo, y el A. II, en el patio de la hacienda, es el decisivo, cuando el hombre de ciudad ve a Suzel en su entorno y se enamora de uno y otro. Este repertorio, opuesto al de la ciudad moderna, confirma que la felicidad reside en un espacio abierto.

El utopismo de Wagner. Wagner consideraba la naturaleza más adecuada para el drama en prosa, y optó por el mito para la mayoría de sus óperas. No por ello su obra es una evasión romántica: G. Bernard Shaw vio en el Anillo un “drama de hoy”¹³³⁷, en el que latén la vida moderna y sus problemas. Se pueden rastrear valores como el individualismo, el gusto por una estética alejada de los cánones tradicionales, el nacionalismo y la reivindicación de lo popular, el cambio en las ideas religiosas... Pero también la reivindicación de la cultura frente a la civilización, la redención (religiosa) frente a la ciencia y el progreso material, y la idea de decadencia de un mundo sometido al dinero. Incluso en los valores más asimilables a los de la gran ciudad y a la modernidad¹³³⁸ encontramos un contenido utópico emparentado con el mito de la Edad Dorada.

Libertad de creación artística. Empezaremos por este valor, porque Wagner es, ante todo, un artista, y se va haciendo más consciente de ello según corren los largos años de exilio desde 1849, tras su participación directa en los hechos revolucionarios de Dresde. A pesar del ardor de sus sentimientos y su poco apego a la posición social alcanzada, acabará sintiendo que no es el hombre adecuado para la

¹³³⁶ DE DIEGO, p. 30.

¹³³⁷ SHAW, p. 12.

¹³³⁸ De hecho Baudelaire creía hallar en Wagner “*le plus vrai de la nature moderne*” (BAUDELAIRE, p. 523).

política concreta. Su lugar está en la creación artística que tiene, ésta también, una misión redentora.

En *Die Meistersinger von Nürnberg* (1867¹³³⁹), en que Wagner opta excepcionalmente por la Historia y no por la leyenda (una ciudad alemana concreta, en el siglo XVI, en donde se palpan el luteranismo, la próspera burguesía, el corporativismo mesocrático y la poética popular) está el contrapunto satírico al tratamiento del mundo de los *Minnesinger* de *Tanhäuser*. El maestro Pogner reivindica a la burguesía (la alemana de la Edad Media, no la filistea del siglo XIX, claro):

*In deutschen Landen viel gereist,
hat oft es mich verdrossen,
daß man den Bürger wenig preist,
ihn karg nennt und verschlossen.
An Höfen, wie an niederer Statt,
des bittren Tadels ward ich satt,*

*daß nur auf Schacher und Geld
sein Merk der Bürger stellt.
Daß wir im weiten deutschen Reich
die Kunst einzig noch pflegen,
dran dünkt ihnen wenig gelegen.*¹³⁴⁰

La libertad de creación artística se opone a los obsoletos cánones tradicionales. Antes del concurso de canto, David previene a Walther (que es nada menos que un caballero que quiere convertirse en burgués), que parece ignorarlo todo de sus dificultades:

*Der Meister Tön und Weisen,
gar viel an Nam und Zahl,
die starken und die leisen,
wer die wüßte allzumal!
Der kurze, lang und überlang Ton,
die Schreibpapier, Schwarz-Dintenweis';*

der rote, blau und grüne Ton [sigue
enumerando casi una treintena más]
WALTHER
*Hilf Himmel!
Welch endlos Tönegeleis!*¹³⁴¹

¹³³⁹ Dada la compleja gestación de la obra wagneriana y las dificultades para estrenarla, las fechas que damos son las de conclusión de su composición.

¹³⁴⁰

*He viajado por los países alemanes,
y a menudo me ha enojado
el poco aprecio que se tiene
a los burgueses y que se les llame
groseros y mezquinos.
Estoy harto de oír
en palacios y aldeas*

*que el burgués sólo está a gusto
allí donde se trate
de dinero y de comercio.
Por ahí no se creen que nosotros
seamos los únicos que aún cuidamos
del arte en toda la extensión
del imperio alemán (A.I, Esc. 3ª).*

¹³⁴¹

*¡A ver quien se aprende todos
los tonos y los modos de los maestros,
los fuertes y los suaves,
que son muchos en nombre y número!
El tono "corto",
el "largo" y el "extralargo".*

*El aire del "papel de escribir"
y de la "tinta negra".
El tono "rojo", el "azul" y el "verde" [etc.]
WALTHER
¡Socorredme, oh, cielos!
¡Qué borbotón infinito de tonos! (A.I, Esc. 2ª)*

Justamente la tonalidad, contra la que Wagner fue el primero en arremeter de manera sistemática: el famoso acorde cromático de *Tristán*, el llamado ‘del anhelo’, que se toma como causante de la disolución de la tonalidad¹³⁴². Walther es un autodidacto, como Wagner, y se enfrentará contra un reglamentismo del que saldrá vencedor. Como el maestro Beckmesser en su pizarra, Adorno se entretuvo en detallar las incorrecciones y defectos de composición en Wagner, un compositor que no había recibido una formación sólida y tradicional, ni era proclive a la perfección que da la escuela y el estudio sistemático¹³⁴³. El juicio de Sachs parece el programa de Wagner:

*Kein' Regel wollte da passen, -
und war doch kein Fehler drin.
Es klang so alt, - und war doch so neu, -
wie Vogelsang im süßen Mai!*¹³⁴⁴

Sachs vence también el recelo de sus colegas y consigue que esta vez el concurso de canto se someta al juicio popular (cultura frente a civilización):

SACHS	<i>ob in der Gewohnheit trägem Gleise</i>
<i>Vernehmt mich recht! Wie ihr doch tut!</i>	<i>ihr' Kraft und Leben nicht sich verlier.</i>
<i>Gesteht, ich kenn die Regeln gut;</i>	<i>Und ob ihr der Natur</i>
<i>und daß die Zunft die Regeln bewahr,</i>	<i>noch seid auf rechter Spur,</i>
<i>bemüh ich mich selbst schon manches Jahr.</i>	<i>das sagt euch nur,</i>
<i>Doch einmal im Jahre fänd ich's weise,</i>	<i>wer nichts weiß von der Tabulatur</i> ¹³⁴⁵
<i>daß man die Regeln selbst probier,</i>	

Además, en esa libertad de creación que preconiza trasciende la rebeldía de Wagner contra la sociedad de su época, no solo por injusta, sino en tanto que opresiva en su positivismo para la imaginación libre. Del sentimiento de que la vida es

¹³⁴² MAYO, p. 36. Justamente, cuando Sachs declara conocer la historia de Tristán (A.III, Esc. 4ª), suena el acorde cromático, pero rechaza hacer respecto a Eva el papel del rey Marke: *Los Maestros* discurre por la senda del diatonismo, lo que le valió la acusación de suponer una regresión en el conjunto de la obra de Wagner.

¹³⁴³ ADORNO 1.

¹³⁴⁴ *No había allí regla alguna,
y sin embargo, tampoco había faltas.
¡Sonaba tan viejo y a la vez tan nuevo
como el canto de los pájaros en mayo!* (A.II, Esc. 3ª)

¹³⁴⁵

SACHS	<i>las reglas sean sometidas a prueba,</i>
<i>¡Comprendedme! ¡No erremos!</i>	<i>para comprobar que la rutina</i>
<i>Yo conozco bien las reglas</i>	<i>no les ha hecho perder vida y vigor.</i>
<i>y me afano desde antiguo</i>	<i>Sólo quien nada sepa de la Tabulatura</i>
<i>porque la corporación las conserve.</i>	<i>os dirá si todavía se mantienen</i>
<i>Pero también encuentro inteligente</i>	<i>naturales y válidas. (A.I, Esc. 3ª)</i>
<i>que al menos una vez al año,</i>	

demasiado difícil, compleja y variable para poder entenderla, que fuerzas misteriosas mueven la naturaleza y que la sociedad industrializada moderna es demasiado rígida y superficial brota el irracionalismo en que se encuadra¹³⁴⁶.

La aspiración de Wagner a la *Gesamtkunstwerck*, a la obra de arte total que, salida del pueblo (o del artista individual que toma sobre sí el espíritu comunitario, según dónde le leamos) ha de revertir al pueblo, es una respuesta a la decadencia de la fraternidad social, reflejada en la separación contemporánea de las artes. También su ‘melodía infinita’, concepto totalmente nuevo en la sucesión melódica, con su permanente flujo sujeto solo a sus propios condicionantes internos, tiene concomitancias con el verso libre de los poetas simbolistas, considerados en la Francia de su momento anarquistas y antipatrióticos. Dice Sachs de la canción de Walther:

*Nur mit der Melodei
seid Ihr ein wenig frei;
doch sag ich nicht, daß das ein Fehler sei;
nur ist's nicht leicht zu behalten,
und das ärgert unsre Alten.*¹³⁴⁷

Sachs identifica lo alemán con lo auténtico (**nacionalismo**), cuando habla del arte:

*blieb sie nicht adlig, wie zur Zeit,
da Höf und Fürsten sie geweiht,
im Drang der schlimmen Jahr
blieb sie doch deutsch und wahr.*¹³⁴⁸

Y concluye, secundado entusiásticamente por el pueblo:

*und gebt Ihr ihrem Wirken Gunst,
zerging in Dunst
das heil'ge röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst!*¹³⁴⁹

¹³⁴⁶ SABINE, p. 635.

¹³⁴⁷ *Sólo en la melodía sois un tanto libre,
mas no diré yo que esto sea una falta;
pero sucede que no es fácil de retener
y esto molestará a nuestros viejos...* (A.III, Esc. 1ª)

¹³⁴⁸

*Y si no se ha conservado tan noble,
en el transcurso de los siglos,
como cuando príncipes y corte*

*a él se consagraban,
a pesar del embate del tiempo
se ha conservado alemán y verdadero.
(A.III, Esc. 5ª)*

¹³⁴⁹ *¡Y si os mostráis fiel a su influjo,
aunque se esfume como el humo
el Sacro Imperio Romano Germánico,
siempre existirá floreciente
el Sacro Reino del Arte Alemán!* (A.III, Esc. 5ª)

Este carácter absoluto del Arte, capaz de aunar y elevar a una sociedad, en contraposición a lo coyuntural y efímero de la política, es toda una declaración utópica. Wagner no asumió el II Imperio de Guillermo I y los prusianos y solo se acercó él escarmentado, en la medida que hizo posible la creación de su Teatro y Festivales de Bayreuth. La reivindicación de lo popular contiene también algo que muestra la desafección de Wagner con su tiempo: la reivindicación de la cultura frente a la civilización.

Libertad política. En *Rienzi* (1840), otra obra histórica que contradice su preferencia por lo legendario y mítico, ambientada en la Roma sin Papas del siglo XIV, se asiste a la lucha contra los privilegios de los nobles y por la libertad, democracia, justicia y unidad: Rienzi es un demagogo mesocrático que combate a la aristocracia romana, reniega de reyes y tiranos, cree en un Dios justo y que ha sido elegido por él. Se puede hablar de liberalismo, en definitiva, aunque con una pátina de historia que permite un tratamiento noble y evocador:

VOLK

Rienzi Heil!

Der Römer König!

Heil!

ADRIANO

Unglücklicher!

Wie, sollt' er's wagen?

RIENZI

Nicht also!

Frei wollt' ich euch haben!

Die heil'ge Kirche herrsche hier,

Gesetze gebe ein Senat.

Doch wählet ihr zum Schützer mich

der Rechte, die dem Volk erkannt,

so blickt auf eure Ahnen

und nennt mich euren Volkstribun. ¹³⁵⁰

No desea ser rey pero añora los fastos del Imperio. Un revolucionario es también **Siegfried**, que en su ópera homónima (1869) quiebra con su espada la lanza de Wotan¹³⁵¹. Pero para cuando acaba *El Ocaso de los Dioses*, Wagner ha modificado sus planteamientos iniciales y está resignado ya a la derrota del héroe y al triunfo del mundo

¹³⁵⁰

PUEBLO

¡Viva Rienzi!

¡El rey de los romanos!

¡Viva!

ADRIANO

¡Infeliz!

¿Se atreverá?

RIENZI

¡No! ¡Os quiero libres!

El Estado continúa siendo

la cabeza,

las leyes las dará el Senado.

Mas si me elegís como protector

de los derechos de los ciudadanos,

recordad a vuestros antepasados

y nombradme Tribuno del Pueblo. (A.I)

¹³⁵¹ *Siegfried*, A.III.

moderno que representan Alberich y Loge¹³⁵². Como acaba *Ardinghello y las Islas Afortunadas*: “Pero después de un tiempo feliz y dichoso, el destino inexorable frustró esta empresa.”¹³⁵³

Individualismo. Héroes como el revolucionario Siegfried, el rebelde castigado Tanhäuser o el redentor Parsifal son expresión acabada de este valor burgués, que Wagner lleva hasta una abierta rebeldía, como Ardinghello, el personaje de Heinse:

*A los mejores, ¿qué les importa en el fondo la vanidad y los prejuicios burgueses? Es una ley necia y estúpida aquélla que le prohíbe al hombre libre el uso de su persona, y de ahí que éste la pisotee así que pueda.*¹³⁵⁴

Sobre la utilización de la obra y figura de Wagner por el nacional-socialismo y sobre su influencia en Hitler se ha escrito mucho, pero es muy interesante la idea expuesta por Pérez Maseda de que en Hitler convergen tres héroes wagnerianos:

*El mismo Dios que envía a Sigfrido a forjar la espada liberadora, y a Parsifal a cumplir su alta misión de ser guía y salvador de la comunidad en la que se apoya, será el que envíe la figura del Führer, que, además, asumirá en ocasiones la figura del héroe popular, del Hans Sachs de la bonachona burguesía y de la cerveza alemana al que adora su pueblo en justa contraprestación por el amor incondicional que aquél le profesa en todo momento.*¹³⁵⁵

Cambio de las ideas religiosas. *Tanhäuser* (1843) muestra, cuando el protagonista canta a la diosa en el *Venusberg*, una **rebeldía** desligada de toda iglesia y creencia, prejuicio y moral¹³⁵⁶:

*Ja, gegen alle Welt will unverdrossen
fortan ich nun dein kühner Streiter sein.
Doch hin muß ich zur Welt der Erden,
bei dir kann ich nur Sklave werden;
nach Freiheit doch verlangt es mich,*

*nach Freiheit, Freiheit dürste ich;
zu Kampf und Streite will ich stehn,
sei's auch auf Tod und Untergehn:
Drum muß aus deinem Reich ich fliehn
O Königin, Göttin! Laß mich ziehn!*¹³⁵⁷

¹³⁵² SHAW, p. 119.

¹³⁵³ HEINSE, p. 432.

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 151.

¹³⁵⁵ PÉREZ MASEDA, p. 182.

¹³⁵⁶ PÉREZ MASEDA, p. 16.

¹³⁵⁷

*¡Sí! ¡Contra todos, yo seré siempre
tu valiente y constante defensor!
Pero, debo irme; volver al mundo.
Junto a ti simplemente, soy un esclavo.
Mi corazón anhela ser libre;
¡Libertad!*

*¡Quiero ser libre!
¡Estaré dispuesto a luchar
aunque ello suponga la muerte!
Debo escapar de tu reino,
¡Oh, reina, diosa!
¡Déjame marchar! (A.I)*

Vuelto al paganismo, Tanhäuser todavía reclama libertad. Y esto, como ocurría en *Los Maestros Cantores*, enlaza con otro tipo de valores contradictorios con el siglo de Wagner. También en *Ardinghello* encontramos la instauración de una nueva religión de la Naturaleza en la páginas finales, dedicadas a la utopía de Paros y Naxos¹³⁵⁸.

El amor libre, que en nuestro repertorio practican los bohemios pero solo se reivindica mucho más tarde en la excepcional *Louise: Das Liebesverbot* (1836) es una ópera primeriza que se estrenó modestamente en la pequeña ópera de Magdeburgo, donde el veinteañero autor era *Kapellmeister*. Hubo una única representación que fue un fracaso. Hasta 1923 no fue rescatado este ‘pecado de juventud’ por la *Staatoper* de Munich. Aunque desde entonces se puso en escena varias veces a lo largo del siglo, solo recientemente parece que se integra en el repertorio, a partir del montaje de Ponelle y Sawallisch, aunque está por ver. La trama está muy bien llevada (sigue muy de cerca a Shakespeare), y el conjunto es alegre, carnavalesco, con una música llena de vitalidad, deudora de Donizetti, Bellini y Rossini. En definitiva, no parece de Wagner¹³⁵⁹, aunque sí se observa que algunos personajes dedican mucho tiempo a reflexionar sobre sí mismos.

Significativamente, el músico y libretista trasladó el lugar del shakespeariano *Measure for Measure* desde Viena a una isla (no en vano Wagner fue, como se puede ir coligiendo, un lector entusiasta de *Ardinghello* y *las Islas Afortunadas*): Sicilia, la misma isla donde se sitúa otra ópera de muy diferente carácter que hemos tocado antes: *Robert le Diable*. Un poder externo, continental y nórdico, quiere violentar la naturaleza de sus administrados, que además de isleños, son meridionales, italianos: se trata de acabar con las relaciones sexuales fuera del matrimonio. Era entonces un tópico el apasionamiento de los italianos, que vivían para el amor y que nada parecido quedaba ya al Norte de los Alpes. Stendhal se queja oportunamente de la perniciosa influencia de la gente del Norte:

(...) cuando los franceses llegaron a fastidiar a la ciudad de Nápoles, llevándole costumbres, libros, ideas liberales, y sobre todo a coartar los amores (...).¹³⁶⁰

Y es que, si hemos de creer a Freud, amor y civilización están enfrentados¹³⁶¹. *Ardinghello* se queja así:

¹³⁵⁸ HEINSE, pp. 424 y ss.

¹³⁵⁹ *Vergessen Sie alles, was Sie von Wagner kennen*, dijo Sawallisch en una entrevista sobre el montaje del año 1983 (SCHUMANN).

¹³⁶⁰ STENDHAL 2, pp. 314-5. Sobre los italianos y el amor, pp. 191, 205-6 y 306.

¿Por qué dos seres humanos como somos nosotros no pueden estar juntos sin pecar? Por qué tiene que haber siempre un tabique en medio, de piedra o de ropa, y una sociedad que, sin saber por qué lo hace, de un modo maquinal, nos separe?

Y barrunta su utopía:

*Ven, divino Platón, y tira todas estas leyes bárbaras; implanta tu República, en la que por lo menos el hombre y la mujer son sagrados y libres en su amor.*¹³⁶²

La prohibición de amar está organizada en dos Actos, con tres cuadros cada uno: un suburbio de Palermo con lugares de diversión, el claustro de un convento y el tribunal, en el A.I; y el jardín de la cárcel, una estancia del palacio y la salida de la calle del Corso en el A.II.

Merece la pena detenerse un poco en esta obra poco conocida, anterior a que Wagner hubiera acabado de forjar sus armas de compositor, pero que contiene mucho de su sistema de valores. Presenta los dos elementos más importantes del mito de la isla que vimos en el capítulo precedente: como espacio distinto del continente, separado de la ‘civilización’, donde probablemente concurren lo primitivo y el desorden moral; y como espacio adecuado para la construcción de un mundo perfecto, libre de contagio y corrupción. Uno y otro chocan en este pasaje, en que el Brighela lee el decreto del gobernador:

Der Karneval, dieses üppige und lasterhafte Fest, ist aufgehoben, und bei Todesstrafe jede Gebräuchlichkeit desselben verboten; alle Wirtschaften und Belustigungsörter sollen aufgehoben und geräumt werden,

*und jedes Vergehen des Trunkes sowie der Liebe werde fortan mit dem Tode bestraft. In Namen des Königs sein Statthalter Friedrich.*¹³⁶³

Los isleños concluyen:

LUZIO
Was, keine Liebe, keinen Wein,
und endlich gar kein Karneval!
ALLE

Der deutsche Narr, auf, lacht ihn aus,
das soll die ganze Antwort sein;
schickt ihn in seinen Schnee nach Haus,
*dort laßt ihn keusch und nüchtern sein.*¹³⁶⁴

¹³⁶¹ *Cependant, au cours de l'évolution, le rapport entre l'amour et la civilisation cesse d'être univoque: le premier, d'une part, combat les intérêts de la seconde, laquelle, d'autre part, le menace de douloureuses limitations* (FREUD 2, p. 54).

¹³⁶² HEINSE, pp. 137 y 131. Por si no queda claro, uno de los personajes, Lucinda, enferma mentalmente por reprimir su deseo, lo que no puede ser mas freudiano (pp. 158-61).

¹³⁶³

El Carnaval, esa fiesta licenciosa e impúdica, queda suprimido, quien ose celebrarlo será castigado con pena de muerte, todas las tabernas y garitos serán clausurados y, a partir de ahora,

toda persona que beba o que haga el amor será castigada con la pena de muerte. En nombre del rey, su Gobernador Friedrich. (A.I, Esc. 1ª)

(außer Brighella)

Resulta así muy irónico que Poncio deje de trabajar en la taberna y se coloque de carcelero:

<i>mein Gewerbe ist dahin!</i>	<i>(Luzio lacht bitter)</i>
<i>Was sollt' ich anfangen?</i>	<i>Was ist da zu lachen?</i>
<i>Man braucht Sbirren,</i>	<i>Ich bin sittsam geworden,</i>
<i>man bietet mir die Aufnahme</i>	<i>ich beschütze die Tugend</i>
<i>in ihre noble Gesellschaft an,</i>	<i>und wache über alle liederlichen Leute.¹³⁶⁵</i>
<i>ich werde sogar Schließer.</i>	

Una buena metáfora del nuevo régimen: ordenancismo, hipocresía y corrupción, además de dureza de corazón, caracterizan al hombre civilizado y sin sentimientos venido del Norte, frente a la alegría, honradez y generosidad de los sicilianos. El gobernador dice en el tribunal:

<i>(...)</i>	<i>die frevelhafte Glut will ich euch kühlen,</i>
<i>und strenge wach' ich, daß erfüllt es werde!</i>	<i>die wie ein Wind der Wüste euch versengt!</i>
<i>Ich will ein Damm sein eurer Leidenschaft,</i>	<i>Rein will ich euch dem König übergeben!¹³⁶⁶</i>

Lo que le oponen sus administrados es así de inocente: “*Palermo lebt nicht ohne Freude!*”¹³⁶⁷ Es insólita la defensa del amor carnal que se pone en boca de la novicia Isabel, que es noble y casta, como buena heroína romántica:

1364

<i>LUCIO. ¡Nada de amor, nada de vino,</i>	<i>¡Pobres alemanes! ¡Reíos de ellos!</i>
<i>y ahora incluso no hay Carnaval</i>	<i>Su única solución es quedarse en casa</i>
<i>TODOS (menos Brighella)</i>	<i>donde podrán ser castos y sensatos</i>
	<i>¡Ja, ja, ja! ¡Reíos de ellos! (Ibid.)</i>

1365

<i>¡mi negocio está arruinado!</i>	<i>(Lucio ríe amargamente)</i>
<i>¿Cómo iba a empezar de nuevo?</i>	<i>¿Qué hay aquí de divertido?</i>
<i>Se necesitan guardias,</i>	<i>Me he hecho virtuoso,</i>
<i>se me ofrece un puesto</i>	<i>protejo la virtud y vigilo</i>
<i>en vuestra alta sociedad,</i>	<i>a los que llevan vida licenciosa (A. II, Esc. 1ª)</i>
<i>y así he llegado a ser carcelero</i>	

1366

<i>y vigilo con rigor que todos la cumplan.</i>	<i>que os quema como</i>
<i>Seré un freno para vuestras pasiones,</i>	<i>viento del desierto.</i>
<i>quiero que se enfríe el ardor criminal</i>	<i>¿Quiero devolveros puros al rey! (A.I, Esc. 3ª)</i>

¹³⁶⁷ *¡Palermo no puede vivir sin alegría! (Ibid.)*

*o wie so öde das Leben bliebe,
gab er nicht Liebe und Liebeslust!
Dem Weib gab Schönheit die Natur,*

*dem Manne Kraft, sie zu genießen,
ein Tor allein, ein Heuchler nur
sucht sich der Liebe zu verschließen!*¹³⁶⁸

Cuando Friedrich es descubierto y preso por la multitud resulta culpable ante todos de haber tenido relaciones con Mariana fuera del matrimonio y de acudir disfrazado al Carnaval pero, sobre todo, de decretar la muerte para quienes hacen esas mismas cosas, y de haber pretendido poseer a Isabel a cambio de la vida de su hermano, replica:

*ALLE
Ha, Bösewicht!
FRIEDRICH
So richtet mich nach
meinem eigenen Gesetz!*¹³⁶⁹

Pero la respuesta popular no responde a su lógica:

*ALLE
Nein, das Gesetz ist aufgehoben!
Wir wollen gnäd'ger sein als du!*

*ANTONIO
Kommt, die Gefangnen zu befrei'n; -
holt Claudio im Triumph hieher!*¹³⁷⁰

A la llegada del rey, Friedrich no podrá presentarle su utopía ‘civilizada’, sino esta otra:

*DORELLA, LUZIO, CLAUDIO, ALLE
Reißt alle Trauerhäuser ein!
Für Lust und Freude lebt allein!*¹³⁷¹

La utopía de Friedrich era una ‘contrautopía’, una agresión a la naturalidad de la isla, la imposición por la fuerza de la civilización que Wagner detesta.

¹³⁶⁸

*la vida no tendría estímulo
si no existieran el amor y la pasión.
La naturaleza dio belleza a la mujer*

*y al hombre fuerza para disfrutarla.
Sólo un loco, un hipócrita,
se cierra al encanto del amor. (Ibid.)*

¹³⁶⁹ *TODOS. ¡Oh, malvado!
FRIEDRICH. ¡Juzgadme entonces
conforme a mi propia ley! (A.II, Esc. 3ª)*

¹³⁷⁰ *TODOS. ¡No, la ley queda abolida
queremos ser más clementes que tú!
ANTONIO. ¡Vamos a liberar a los prisioneros!...*

¡Traeremos a Claudio en triunfo! (Ibid.)
¹³⁷¹ *DORELLA, LUCIO, CLAUDIO, TODOS
¡Derribemos todas las prisiones!
¡Vivamos para el placer y la alegría! (Ibid.)*

En *Tristan und Isolde* (1859) Wagner hace trizas el mito del amor sin cuerpo propio de la ópera romántica italiana y vuelve a la trilogía trovadoresca amor-noche-muerte¹³⁷². El erotismo de la música es más explícito que las palabras en el dúo del A.II, cuyo eco quedó patente en *Louise*, o en la famosa “Muerte de amor” del A.III.

En *Tanhäuser* (1843) está muy bien sintetizada esta oposición en el enfrentamiento sucesivo del protagonista con Wolfram y con Walther, que Tanhäuser concluye proclamando:

<i>Doch was sich der Berührung beuget,</i>	<i>in weicher Formung an euch schmiegt</i>
<i>euch Herz und Sinnen nahe liegt,</i>	<i>dem ziemt Genuß in freund'gem Triebe,</i>
<i>was sich, aus gleichem Stoff erzeugt,</i>	<i>und im Genuß nur kenn'ich Liebe!</i> ¹³⁷³

Y para rematar el escándalo en el *Wartburg* entona ante toda la concurrencia un himno a Venus. Tanhäuser se mantiene fiel a sí mismo, es un transgresor que se salvará por el sacrificio de Elisabeth (esto es muy romántico), pero sin llegar a inclinar la cerviz. Otro héroe wagneriano, Siegmund, perecerá a instancias de Fricka por haber violado las leyes, al haberse unido a su propia hermana¹³⁷⁴.

Decadencia de la civilización y redención. La ideología de Wagner tiende a lo difuso y carece de sistema. Defensor de la revolución la mayor parte de su vida, su idea es más individual que popular: la destrucción del mundo filisteo burgués, del predominio del dinero (ahí entran los judíos) y la creación de un nuevo orden moral que permita la existencia del verdadero arte (el suyo). A pesar de que pensaba que eso solo sería posible con el triunfo del socialismo, y de su buena relación con Bakunin y Röckel desde la revolución de Dresde, nunca fue, por tanto, un verdadero revolucionario, responsable y comprometido.

Después de poner y ver frustradas por tres veces sus esperanzas en París (1840, 1849 y 1859) Wagner llegó a abominar las grandes ciudades, dominadas según él por ‘las cuatro jotas’: judíos, juristas, jesuitas y *Journalisten* (periodistas)¹³⁷⁵. Irracionalista, como decíamos antes, despreciaba la ciencia y afirmaba la creatividad del

¹³⁷² PÉREZ MASEDA, p. 17.

¹³⁷³

*Mas lo que está cerca de los hombres,
aquello próximo a su corazón
y a su pensamiento,
aquello que, creado como materia,*

*inclina a nosotros su mórbida carne,
hecho es para nuestro disfrute y gozo.
Sólo en el placer reconozco al Amor (A.II).*

¹³⁷⁴ *Die Walküre*, A.II.

¹³⁷⁵ MAYO, p. 45.

genio, el artista y el santo por la fuerza de su voluntad, no sometida a control. Se consideraba alejado de su tiempo y de su entorno social (la burguesía: antes adelantábamos sus coincidencias con la bohemia) y era contrario a las ideas de modernidad y progreso, que identificaba con lo material:

La actitud mental de Wagner, en este sentido, está claramente definida; si hay algo claro en toda su vida y su obra, es una continua desafección con su época y su sociedad presentes, con todo aquello que las sustentaba y, a la vez, la idealización de periodos históricos –básicamente pretéritos–, en los que confiaba como recreación¹³⁷⁶.

Oponía, en efecto, su amor por la Edad Media y la idea de redención, de regeneración de la humanidad. Esta idea la lleva desde la Historia (*Rienzi*), pasando por la leyenda (*Tanhäuser*) y el mito (*Anillo*) hasta la acción sagrada (*Parsifal*), en una progresión significativa de su universalidad¹³⁷⁷ y utopismo, apartándose de los temas históricos esclerotizantes de la Gran Ópera.

Parsifal (1881) es, efectivamente, la culminación de la utopía humanista de Wagner: tras el hundimiento de una civilización opresora y transformadora, la redención vendrá por la renuncia al pecado, que es el atentado contra la Naturaleza, porque, como también pudo leer en Ardinghella: “La Naturaleza y el estado burgués son algo completamente opuesto.”¹³⁷⁸

Así, *El Anillo del Nibelungo* (1848-74) pasó a tratar, por influencia de Schopenhauer, la decadencia de un mundo malo, entregado al dinero (los primeros esbozos, todavía bajo la influencia de Feuerbach, presentaban una conclusión optimista y moral). Alberich renuncia al amor y lo maldice para poder forjar el anillo que le dará el poder, con el oro que guardan las Hijas del Rhin:

*Das Licht löscht' ich euch aus,
entreißt dem Riff das Gold,
schmiede den rächende Ring;*

*denn hör' es die Flut:
so verflucht' ich die Liebe!*¹³⁷⁹

Los dioses que envejecen cuando los gigantes se llevan a la diosa Freia simbolizan en la Escena 2ª esa decadencia. Bernard Shaw consideraba que éste es el

¹³⁷⁶ PÉREZ MASEDA, p. 196.

¹³⁷⁷ BAUDELAIRE, p. 517.

¹³⁷⁸ HEINSE, p. 127.

¹³⁷⁹ *Yo apago vuestra luz,
arranco el oro de la roca
y forjaré el anillo de la venganza!
Que las aguas lo oigan:
¡maldigo por siempre al amor!. (Das Rheingold, Esc. 1ª)*

manifiesto socialista del teatro lírico. En efecto, en la Escena 3ª, Alberich, ya dueño del anillo, tiraniza a los nibelungos y los hace trabajar sin descanso: una música grandiosa y terrible (a su lado palidece la del taller de *Louise*) ilustra por primera vez la producción industrial:

*Hoho! Hoho!
Niblungen all',
neigt euch nun Alberich!
Überall weilt er nun,
euch zu bewachen;
Ruh' und Rast
ist euch zerronnen;
ihm müßt ihr schaffen*

*wo nicht ihr ihn schaut;
wo nicht ihr ihn gewahrt,
seid seiner gewärtig!
Untertan seid ihr ihm immer!
Hoho! Hoho!
Hört' ihn, er naht:
der Niblungen Herr!*¹³⁸⁰

Comenta Shaw:

*Tal fenómeno lo puede observar cualquiera en todas las ciudades civilizadas del día, donde millones de hombres trabajan en medio de todas las necesidades y miserias para aumentar las riquezas de nuestros Albericos, sin quedarse nada para sí (...).*¹³⁸¹

De esa visión se pasa a la utopía. Fracasada la revolución, Wagner propone la redención (*Parsifal*): la panacea -y en esto Wagner no es original- es el amor.

Se ha visto en *Die Götterdämmerung* (1874) el hundimiento de los vínculos tradicionales del Antiguo Régimen, pero bien puede ser también la profecía del hundimiento de la civilización. A punto de arrojarse a la pira de Sigfrido, Brunilda proclama:

*Denn der Götter Ende
dämmert nun auf.
So - werf' ich den Brand
in Walhalls prangende Burg.*¹³⁸²

¹³⁸⁰

*¡Hoho, hoho!
vosotros, todos los nibelungos,
ahora os inclinareis ante Alberico.
El está presente en todas partes,
y os está observando.
Ya habéis descansado
y reposado lo suficiente.*

*Ahora, debéis trabajar para él,
cuando no le podéis ver;
cuando menos le esperéis,
estad alerta por si aparece.
Por siempre seréis sus súbditos.
Escuchad cómo se acerca
el Señor de los Nibelungos.*

¹³⁸¹ SHAW, p. 21.

¹³⁸² *¡Ya se acerca
el fin de los dioses!
¡Así... en la orgullosa fortaleza
del Walhalla arrojó esta antorcha! (A.III)*

En la utopía wagneriana y por lo que a él mismo concernía, la ópera debía ser algo más que un entretenimiento y una forma de hacer dinero: debía tener una función catártica y de integración de la comunidad, liberada y redimida por el nuevo arte, según expresa él mismo en *La obra de arte del porvenir*:

(...) para que el pueblo se desprendiera de sus intereses vulgares y se elevara al culto y la inteligencia de las mayores grandezas y las mayores honduras que pueda concebir la mente humana.¹³⁸³

La ciudad celestial. *Kitezh*:

El mito de la Jerusalén celestial, que vence sobre Babilonia, es un mito salvífico que se trata en una ópera tan tardía como la que sigue: *Kitezh*. Su título completo es *La ciudad invisible de Kitezh y la doncella Fevronia* (1907), que efectivamente funde dos historias distintas en un auténtico festival patrio y sagrado de Rimski Korsakov, comparado con *Parsifal*. Parece que esto se debe más bien al libretista Bielski, y que Rimski prefería más acción y más realismo¹³⁸⁴. En todo caso es buen ejemplo de la atracción que Rimski sentía por los elementos fantásticos del folklore ruso-oriental.

Antecedentes en la ópera del mito de Jerusalén. Este mito es muy importante en la literatura anterior a la Revolución Industrial: una ciudad atemporal cuya representación utópica es la Jerusalén Celestial, a la que tanto se va a parecer esta Gran Kitezh transfigurada. Mito sagrado, apenas se cuenta en la literatura nada específico de la Jerusalén real, a diferencia de otra ciudad mítica, en este caso complementaria: Bizancio, representación de lo profano y de la riqueza en el mundo cristiano¹³⁸⁵. Por ello parece más apropiado que la ópera se ocupara de la segunda ciudad y no tanto de la primera¹³⁸⁶, pero lo hizo de ambas. Verdi incluyó Jerusalén en dos óperas consecutivas: *Nabucco* (1842) e *I Lombardi alla Prima Crociata* (1843), que quiso explotar el éxito anterior¹³⁸⁷. Donizetti se había fijado antes en Bizancio, en *Belisario* (1836). Recordemos también que una cierta presencia de lo religioso

¹³⁸³ Citado en PÉREZ MASEDA, p. 98.

¹³⁸⁴ GRÖNKE, pp. 24-5.

¹³⁸⁵ FRATICELLI, p. 8.

¹³⁸⁶ La elección de estos temas fue un recurso para no cerrar los teatros en la Cuaresma.

¹³⁸⁷ Todavía en 1847 estrenó *Gerusalemme*, en la Ópera de París, que es una refección de *I Lombardi*.

contribuye, también en las óperas de la ciudad moderna, al ennoblecimiento de sus personajes, aun en contradicción a veces con la novela en que se basan.

Nabucco fue la consagración de Verdi, en una temporada de la *Scala* en que curiosamente también había subido a escena *Belisario*. Se inscribe en una cierta moda de espectáculos de tema bíblico (para su estreno se aprovecharon unos decorados de un ballet sobre el mismo tema; Alfieri dio al teatro su *Saul*, y Rossini el *Mosè*). En *Nabucco* solo el A.I ocurre en Jerusalén y, significativamente, todo él en el interior del Templo, durante la conquista de la ciudad por el tirano asirio: nunca se verá ni una calle, ni una plaza de la ciudad. Jerusalén es el Templo, que además será destruido en cuanto caiga el telón:

NABUCCO
Saccheggiate, ardetè il Tempio;
*Fia delitto la pietà!*¹³⁸⁸

El resto tiene lugar en el exilio, durante la cautividad en Babilonia, y Jerusalén significa la añoranza de la patria perdida y la profecía del triunfo y la salvación. El famoso coro desarrolla el primer contenido:

<i>EBREI (in catene, soggetti a lavori forzati)</i>	<i>Del Giordano le rive saluta,</i>
<i>Va, pensiero, sull'ali dorate;</i>	<i>Di Sionne le torri atterrate.</i>
<i>Va, ti posa sui clivi, sui colli,</i>	<i>Oh, mia patria sì bella e perduta!</i>
<i>Ove olezzano tepide e molli</i>	<i>Oh, membranza sì cara e fatal!</i>
<i>L'aure dolci del suolo natal!</i>	

Sin entrar ahora en las implicaciones políticas que siguieron en Italia, pasemos a la profecía de Zacarías, menos conocida, que viene a continuación:

<i>ZACCARIA (entrando)</i>	<i>Fra la polve dall'aure commossa</i>
<i>Oh, chi piange? Di femmine imbelli</i>	<i>Un silenzio fatal regnerà!</i>
<i>Chi solleva lamenti all'Eterno?</i>	<i>Solo il gufo suoi tristi lamenti</i>
<i>Oh, sorgete, angosciati fratelli,</i>	<i>Spiegherà quando viene la sera...</i>
<i>Sul mio labbro favella il Signor!</i>	<i>Niuna pietra ove sorse l'altera</i>
<i>(...) A possare sui crani, sull'ossa</i>	<i>Babilonia allo stranio dirà.</i> ¹³⁸⁹
<i>Qui verranno le iene, u serpenti;</i>	

Triunfará Jerusalén sobre Babilonia. Al lamento sucede la llamada a la rebelión pero, sobre todo, queda expuesto lo esencial del mito.

¹³⁸⁸ A.I.
¹³⁸⁹ A.III.

Al final de ***I Lombardi***, estrenada con menos de un año de diferencia, Pagano, uno de los cruzados, pide ver la Ciudad Santa antes de morir:

*PAGANO. Me felice!
Or ci concessa
a'miei sguardi la città.*

Al abrirse las cortinas de la tienda donde agoniza se ve Jerusalén, radiante al sol, adornada con los estandartes y pendones de los cruzados, que acaban de conquistarla. Su entrada en la ciudad es promesa del cielo. Así lo expresan la esposa y el hermano:

*GISELDA. Va felice! il mio sposo beato,
la mia madre vedrai nel Signore;
di' che affrettino il giorno bramato
che col loro si eterni il mio cor.*

*ARVINO. O Pagano! Gli sguardi clementi
a'miei falli rivolga il Signor,
come a te negli estremi momenti
il fratello perdona in suo cor.*¹³⁹⁰

Desde fuera miran la brillante ciudad y Arvino pide que Dios, a su vez, vuelva hacia él su mirada misericordiosa. A lo largo de toda la ópera, el escenario se sitúa fuera de Jerusalén. Pérdida en *Nabucco*¹³⁹¹ y vuelta a Jerusalén en *I Lombardi*: en ninguna de las dos óperas se presentan escenarios dentro de la ciudad, la vida de sus moradores como en una ciudad real; solo un espacio cerrado sagrado, el Templo, adonde llegan los ecos del asalto, un espacio que ya no existe, destruido por los enemigos.

Lo contrario ocurre desde el mismo arranque de *Belisario*, en el momento en que se hacen los preparativos para la ceremonia del triunfo dedicada al vencedor de los bárbaros. La primera acotación de la obra lo dice todo:

*(Atrio interno del palagio imperiale, con
trono a destra. A traverso dell'intercolumnnio
magnifica veduta di Bisanzio)
(Senatori dalla reggia, e popolo, accorrendo
da più parti)*

TUTTI
*Serto di eterni lauri
impongasi alla chioma
del prode, onde Bisanzio
emula fu di Roma.*

La “*magnifica veduta di Bisanzio*”, a los pies del palacio imperial evoca inmediatamente el mito de esa ciudad y nos remite a cuadros de historia como la *Entrada de los cruzados en Constantinopla* de Delacroix, en que una escena en primer término se recorta, casi al contraluz, sobre la luminosa panorámica de la conocida topografía de la ciudad. La fastuosa ceremonia que ocupa medio Acto I completa la puesta en escena que corresponde al mito de Bizancio. Conviene señalar que el espacio

¹³⁹⁰ A.IV.

¹³⁹¹ Este tema también lo había tratado antes *Die Zerstörung von Jerusalem* de Lowe (1829).

escénico de *Belisario* incluye, en coherencia con lo que dijimos antes, otros escenarios de la ciudad: la cámara del Senado y un lugar apartado con la entrada de las prisiones.

Argumento de *Kitezh*: A.I: la virgen Fevronia cura en el bosque a un cazador herido que la pide en matrimonio: es Vsevolod, el hijo del Príncipe de Kitezh. A.II: en la Pequeña Kitezh el borracho Grishna falta al respeto a la novia, defendida por la gente sencilla. La ciudad es atacada por los tártaros y Grishna y Fevronia son capturados. A.III: el príncipe pierde la batalla y la vida. Guiados por Grishka, los tártaros llegan a orillas del lago frente a la Gran Kitezh pero, aunque ven en las aguas el reflejo de la ciudad y oyen sus campanas, no la ven y huyen despavoridos. A.IV: en el bosque Fevronia recibe la visita de dos pájaros, que le anuncian su muerte y la vida eterna junto a su esposo, cuyo espectro se aparece. Fevronia entra con él en Kitezh restaurada, donde se encuentran con los justos.

Hay en esta obra dos metáforas principales, resultado de la mezcla de fuentes utilizadas¹³⁹²: la primera es la de la ciudad hundida en el lago, pero que sigue viva. Kitezh es una utopía del Bien, la bondad preservada y latente, que ha de reinar cuando la ciudad emerja de nuevo, cuando vuelva a ser visible (imposible no acordarse de Calvino y sus ciudades invisibles). La segunda retoma un tema tratado antes: la armonía con la naturaleza, pero en tono trascendente y panteísta. Con la mayor brevedad trataremos uno y otro.

La Gran Kitezh como Nueva Jerusalén. Entremos directamente en el A.II de esta obra, de gran nivel en la expresión dramática y musical: una abigarrada escena en la plaza de la Pequeña Kitezh. En un ambiente festivo, de preparativos del cortejo nupcial, el coro expresa un presentimiento de amenaza y una plegaria de salvación, que muy bien pueden sintetizar el mensaje de toda la obra:

¹³⁹² Vladimir Bielski, el autor del libreto se basó en la historia de Fevronia, una santa medieval de los siglos XII-XIII, que sanó al príncipe Pedro de Murom y se casó con él, la leyenda de la ciudad desaparecida de Kitezh y otros elementos folklóricos y literarios.

(muchachas, mujeres)¹³⁹³ ¡Señor, sálvanos y ten piedad! Limpia nuevamente el pecado humano.

(ancianos) ¿De dónde podría venir la desgracia? Todo está calmo y silencioso aquí, de este lado del Volga.

(jóvenes) ¡No le tendríamos miedo al lapón de claros ojos! Y no conocemos otros enemigos.

(ancianos) Dios proteja a la gran y gloriosa Kitezh, por sus huérfanos, sus inválidos y sus pobres.

(mendigos) Para aquéllos cuya alma está en pena en este mundo, para los que buscan la paz del espíritu, la Jerusalén celestial es un refugio en esta tierra.

(pueblo) Todos tendrán allí de comer y beber, todos serán consolados y enjugadas sus lágrimas. (calmándose) No, no habrá una calamidad para Kitezh, el Señor nuestro Dios no abandonará su capital.

A continuación se asiste a cómo los poderosos burgueses quieren boicotear el matrimonio de Fevronia, que carece de riqueza y linaje. Gravita la impresión de que el mundo está bajo el dominio del mal. La figura del borracho Grishka lo personifica: ha aprendido de su vida miserable a ser egoísta, adula a los poderosos y se burla de los pobres:

Porque la desgracia no nos sorprende; hemos nacido entre lágrimas, ni siquiera de adultos conocemos nuestra suerte. ¡Pues bien, gracias a la sabia borrachera!

Nos ha enseñado a vivir en este mundo, nos ha dicho, que no nos aflijamos, que vivamos en la desgracia sin entristecernos.

El desprecio de los burgueses por Fevronia

*¡Qué simple es nuestra princesa, pero qué simple!
¿Se convertirá en nuestra soberana?*

y las insolencias de Grishka, que le anuncia desgracias y le dice que no esté contenta ni se dé importancia, contrastan con las aclamaciones de la gente sencilla. Ella todo lo perdona. Cuando la gente echa al borracho y parece que todo va a concluir con la salida triunfal del cortejo, aparecen brutalmente los tártaros, ese mal externo que nadie sabe de dónde viene: “como surgido de las entrañas de la tierra”. Sucesivamente tres grupos de gente expresan su mala conciencia y, por ende, el mal interno que corrompía la ciudad:

*¡Oh, gentes, nos viene la desgracia
a causa de nuestros graves pecados!*

La pequeña Kitezh es, por tanto, como las ciudades bíblicas, Babilonia, Nínive, Sodoma o Gomorra, las ciudades malditas¹³⁹⁴. Se pierde, como la misma Jerusalén (¿no la identificó Isaías con una adúltera¹³⁹⁵?) en *Nabucco*. El Acto acaba con la bella plegaria de Fevronia:

¹³⁹³ La traducción se ha hecho a partir de otra traducción francesa.

¹³⁹⁴ MONGIN, p. 118.

¹³⁹⁵ 1, 21-3.

*Dios, vuelve invisible la ciudad de Kitezh
así como a los justos que la pueblan.*

De modo que la ciudad de la virtud será invisible.

En el A. III, ya en la Gran Kitezh, adonde llegan las noticias terribles de la Pequeña Kitezh, empieza a obrarse el milagro que acompaña un coro femenino de voces asombradas:

<i>CORO. (Las campanas de las iglesias empiezan a sonar muy suavemente solas) ¡Escuchad! Todas las campanas han empezado a sonar solas como si las moviera una multitud de alas.</i>	<i>Los ángeles del Señor están ahora con nosotros MUCHACHO. Un velo me cubre los ojos. PRÍNCIPE YURI. Como si una fumarada de incienso descendiera del cielo sobre nosotros.</i>
--	--

Un intermedio orquestal de gran colorido pinta la batalla en el río Kershenets. En el dúo en que Fevronia perdona al traidor Grishka la voz del tenor altino, crispado y eunucoide chirría frente a la línea lírica de Fevronia¹³⁹⁶. La locura le confunde: cree oír constantemente las campanas de Kitezh. Confiesa que ha dicho a los tártaros que era Fevronia quien había tomado la decisión de guiarlos a Kitezh:

*FEVRONIA. (se cubre el rostro)
¡Oh, tengo miedo, Grishka!
Grishka, ¿eres el Anticristo?*

Al final del Acto los tártaros huyen ante el prodigio que se opera ante sus ojos:

<i>(atónitos) Aunque encima del lago hay un gran vacío, en el lago, claro como un espejo</i>	<i>se ve el reflejo invertido de la capital... Las campanas repican como en una alegre fiesta.</i>
--	--

La ciudad no está pero sí su reflejo, como los chopos de Cyrano¹³⁹⁷. Y concluyen: *¡El Dios ruso es terrible!*

La última escena del A. IV y de la obra se inicia con un interludio orquestal que marca la entrada en la invisible Kitezh. Los pájaros Sirín y Alkonost recuerdan que las promesas divinas sobre el paraíso se han concretado en Kitezh:

*SIRÍN. Un reino radiante nace,
se levanta una ciudad invisible,*

¹³⁹⁶ MARTÍN BERMUDEZ, p. 155.

¹³⁹⁷ (...) cent peupliers précipitent dans l'onde cent autres peupliers: et ces aquatiques ont été tellement épouvantés de leur chute, qu'ils tremblent encore tous les jours, du vent qui ne les touche pas.

Un poco más adelante aporta otra imagen igualmente oportuna: (...) je ne puis encore empêcher ma vie de prendre au moins ce Firmament imaginaire par un grand lac sur qui la terre flotte (CYRANO, pp. 160-1)

una luz inefable se enciende

La protagonista se encuentra con los justos. Un coro triunfal, fanfarrias y campanas, como en *1812* de Chaikowsky, ilustran la apoteosis, el cumplimiento del mito, como en *I Lombardi*, y lógicamente cae el telón (recordemos que también cae el telón en *Louise*, cuando la protagonista, definitivamente libre, se echa en brazos de París, que la llama a la felicidad).

La Naturaleza. La introducción orquestal, espléndida, se vincula con la primera escena, de manera que el encendido arioso de Fevronia continúa con naturalidad la pieza orquestal, los sonidos del bosque, la naturaleza que le responde. Rodeada de animales salvajes que acuden a su llamada, Fevronia parece una antigua *potnia théron*. De hecho, comprende las voces de la naturaleza y con ella hablarán luego los pajaros que le anuncian la salvación (A. IV), como Sigfrido cuando prueba la sangre del dragón¹³⁹⁸. El príncipe entiende que aquella criatura maravillosa no puede proceder del mundo urbano:

*Bella joven,
la de la trenza, la trenza morena,
¿de dónde sales tú, tan hermosa,
dónde ha florecido tu belleza, doncella?*

*No en una ciudad,
sino en espesos bosques,
y no vestida de martas cibelinas,
sino cubierta de tejido de cáñamo crudo.*

Su mundo agreste puede ser también un auténtico Edén.

*Pero cuando la primavera llega a nuestro
retiro los ríos inundan todos los campos,
los arbustos, los árboles se engalanan, la
hierba se esmalta de flores y se olvida el frío
invernal. Entonces nuestro bosque se colma
de milagros,*

*tanto apariciones como voces; todos los
pájaros empiezan a cantar, el mirlo gris y el
ceniciento cuco; llegan los pensamientos
primaverales, las canciones, una brisa
inspira sueños maravillosos.*

Cristianismo y panteísmo se mezclan:

*PRÍNCIPE. (...) Ahora dime, hermosa
doncella, ¿acudes a rezar a la iglesia de
Dios?*

*FEVRONIA. No, está demasiado lejos,
querido,*

*y además, ¿no está Dios en todas partes?
Crees que este lugar está vacío;
pues no: es una gran iglesia*

Y remata al final:

*¡Gloria a ti por los siglos de los siglos, oh cielo soleado,
glorioso es el trono del Señor, Dios está muy alto!
La misma gloria a ti, oh nuestra tierra madre,*

¹³⁹⁸ Siegfried, A. II, Esc. 2ª.

eres para Dios un magnífico pedestal!

De hecho, en el A.IV, al que pasamos ahora, nuevamente en el bosque, Fevronia trata de enseñar a Grishka a rezar a la tierra: “¡Tierra, madre clemente!”. La orquesta se entretiene en describir el mundo sonoro del bosque, con trémolos y cromatismos. Fevronia canta un bello arioso-aria “de los murmullos del bosque”, en que la naturaleza se transfigura.

(Sobre las ramas de los árboles se encienden cirios por todas partes. Enormes flores prodigiosas se van abriendo en los árboles y en el suelo: crisantemos dorados, rosas plateadas y rojas, caléndulas, ácoros, etc. ...)

En esta ópera se combinan un aura de leyenda con elementos realistas que llegan a ser incoherentes (por ejemplo, hacia el final Fevronia escribe una carta desde el Paraíso, que es ya Kitezh, a Grishna, que ha quedado fuera). Para Kadja Grönke¹³⁹⁹ esta colisión entre situación sobrenatural y una realidad cruel hay que relacionarla con los conflictos de la época en que la obra vio la luz: una fase revolucionaria y bélica¹⁴⁰⁰, en que se enfrentaron ambiciosas utopías con la más negra miseria. Bajo un aparente cuento de hadas Rimski habría querido expresar los problemas no resueltos del hombre moderno y, tal vez, de su patria. Pero en todo caso, ¿de verdad asistimos al triunfo del bien? ¿Triunfa con Fevronia la caridad? Citamos de nuevo el excelente estudio de Grönke:

*Frente a la malevolencia y la dureza de los ricos burgueses y del cínico Grishka Kuterma, el amor de Fevronia roza la idiotez, su dulzura parece debilidad, con lo que la solución de la ópera es tan solo una fuga y no una apoteosis.*¹⁴⁰¹

La ciudad postmoderna en la ópera del siglo XX:

¿Ópera sobre la ciudad contemporánea?

Las óperas contemporáneas ambientadas en la ciudad del siglo XX son excepción, tal como ocurría con el repertorio que estudiamos en este trabajo, respecto a la ciudad moderna. No hay más que comprobar una relación de los estrenos desde los años 1920¹⁴⁰². Ahora bien, de la misma forma que hemos visto proyectados los valores de la modernidad romántica en la ciudad del pasado, cuando se revisa la producción del siglo XX se tiene la impresión de que siempre se habla del hombre contemporáneo, del

¹³⁹⁹ GRÖNKE, pp. 27-8.

¹⁴⁰⁰ La guerra ruso-japonesa y la Revolución del año 1905.

¹⁴⁰¹ GRÖNKE, p. 27.

¹⁴⁰² ALIER 1, pp. 370-6.

habitante de la gran ciudad y de sus problemas, por más que sea de forma metafórica, presentando otros escenarios y épocas.

Cuando Henze se replantea, en *The Bassarids* (*Las Bacantes*, 1966), la tragedia de Eurípides y la contraposición entre Penteo y, Dionisio, es decir entre racionalidad e irracionalidad, libertad y tiranía, reactualiza el mito griego para abordar cuestiones como la libertad, la opresión y la revolución. Probablemente ni siquiera imagina peplos en escena. Y a ello se suma la tendencia de los directores escénicos a traer la acción a nuestro tiempo o llevarla a la intemporalidad.

¿No son también urbanos los personajes de *Erwartung* (1924), de Schönberg, a pesar de que toda la acción transcurra en un bosque? Allí una mujer busca a su amante (acaba encontrándolo muerto) y va desplegando un monólogo de vivencias internas. Pero el escenario está próximo a la ciudad donde viven, que por dos veces se menciona, envuelta en la niebla y bañada por la luz de la luna. Se considera esta obra el primer paso hacia un arte lírico radicalmente nuevo, con una música que es radicalmente atonal y cuya parte vocal desarrolla todos los estilos del canto.

¿Es urbana *Einstein on the Beach* (1976), de Philip Glass? Acaso representa más bien la explosión posmoderna de la ciudad y su sustitución por un mundo de redes. El espacio real deja de ser simbólico y se convierte en un flujo¹⁴⁰³. Éstos son sus escenarios: en el A.I un tren y un tribunal con cama (en esta escena hay un monólogo sobre París); en el A.II un campo con una nave espacial, y un tren nocturno; en el A.III un tribunal-cárcel y otra vez un campo con una nave espacial; y en el A.IV un edificio-tren, una cama sin tribunal y el interior de una nave espacial. A la ciudad difusa corresponde la confusión del discurso: entre acto y acto se ejecutan piezas breves, llamadas "*knee plays*" para permitir los cambios de escenografía, y el texto de la ópera se basa en numeraciones, sílabas solfeadas y oscuros poemas escritos por Christopher Knowles, un joven autista a quien Wilson, el libretista, conoció cuando trabajó de maestro en una escuela para niños mentalmente perturbados. En cuanto a la música, minimalista, es interesante la explicación del propio Glass:

*La obra está construída usando dos técnicas centrales: un proceso aditivo y estructuras cíclicas. El proceso aditivo consiste en la expansión y contracción de pequeños módulos musicales (...). Las estructuras cíclicas son la repetición simultánea de dos o más patrones rítmicos diferentes que, dependiendo de la medida de cada uno de ellos, eventualmente regresan al punto de partida, completando un ciclo*¹⁴⁰⁴.

¹⁴⁰³ BAILLY, p. 168.

¹⁴⁰⁴ Citado en HERNÁNDEZ.

El espacio definido y homogéneo, más o menos circular, de la ciudad moderna, que hemos estudiado, se ha roto; otros elementos sustituyen los que estructuraban su imagen y los flujos, las relaciones entre ellos, crean nuevos espacios abstractos, como en las geometrías no euclídeas; el cubismo y demás metáforas visuales abandonan el ‘realismo’ y la perspectiva lineal, pasando “de la caja a la red”¹⁴⁰⁵; la música desborda la tonalidad tradicional... Indudablemente, el estudio de la ciudad postmoderna en la ópera ha de implicar una metodología distinta.

En *60th Parallel* (1996), de Ph. Manoury, el caso es otro: se desarrolla en un ‘no lugar’ típico de la posmodernidad: un aeropuerto, donde un grupo de viajeros queda retenido a causa de una tormenta. Durante aquellas imprevistas horas vacías tienen lugar algunos asesinatos. Combina la música electrónica con una gran orquesta y nueve cantantes, en pos de la belleza tímbrica propia de su escuela espectralista.

Una base militar, una ciudad *sui generis*, por tanto, es el escenario de la muy reciente *Doctor Atomic* (2005), del minimalista John Adams, autor muy en boga actualmente en Estados Unidos. Con libreto de Peter Sellars se centra en la ansiedad que sufren los personajes, especialmente la mujer del físico Oppenheimer, en torno a la primera prueba de la bomba atómica, en 1945. Como en *Nixon in China* (1987), Adams discurre sobre el carácter de personajes involucrados en hechos históricos trascendentales para nuestro tiempo.

Panorama desordenado y heterogéneo.

No se perfila con claridad una clasificación de la ópera del último siglo según movimientos, corrientes o escuelas. El paralelo con las otras vanguardias, las de las artes visuales, tan estudiadas, por ejemplo, es obligado y ayuda algo: la conciencia de los músicos de que no había por qué someterse a las reglas tradicionales de la armonía y la composición tuvo especial importancia en Alemania y Austria, coincidiendo con la crisis de aquellos imperios y con la I Guerra Mundial. La angustia de los artistas buscó en la ruptura y la deformación una nueva fuente estética: la fealdad y el horror, que asociamos genéricamente con el expresionismo, abrazado ya por Richard Strauss en *Salomé* (1905), aunque lo repugnante pasara desapercibido por la belleza de su música.

¹⁴⁰⁵ CORRALES.

De ahí, y sobre todo de otras óperas posteriores como *Elektra* (1909), arranca toda una escuela que persevera en el expresionismo a lo largo del siglo, consolidado en la ya tratada *Wozzeck*, un expresionismo dodecafónico ortodoxo en Schönberg (*Moses und Aaron*) y más lírico de nuevo en Berg (*Lulu*); Zimmermann y Henze seguirán el modelo dodecafónico. El expresionismo tiñe, con mayor o menor intensidad, la producción de otros ámbitos con personalidad diferenciada. El más definido es el eslavo, el de los rusos Shostakovich y Prokofiev, del checo Janacek y el húngaro Bartok, caracterizado por un colorido y una brillantez orquestal superiores, que entroncan, a pesar de la radicalidad de las rupturas, con una rica tradición anterior; también es decisiva en ese ámbito la incidencia de la prosodia en el ritmo de la escritura vocal.

El neoclasicismo está representado por Hindemith (*Mathis del Mahler*) y Strawinsky (*Edipus Rex*), pero Korngold, de quien ya hemos hablado, Weill o Goldschmidt carecen de adscripción definible. Alemanes y eslavos hacen pensar en la pervivencia de unas escuelas nacionales, aunque el modelo pierde fuerza cuando consideramos el resto, especialmente a partir de los años 40: Britten parece surgir de la nada en el ámbito inglés, con su maestría en la escritura vocal que también caracteriza a su compatriota Tippett; el serialismo influyó, desde mediados de siglo, en algunos compositores de ópera como Henze (*Boulevard Solitude*), Stockhausen (*Licht*) y Zimmermann (*Die Soldaten*); postserialismo, neoconsonancia, aleatoriedad, minimal son otros tantas líneas experimentales de las últimas décadas del siglo, con autores como Penderecki, Berio, Messiaen, Ligeti, Corigliano, Glass o nuestro Luis de Pablo.

Rasgos dominantes en la ópera contemporánea de ambiente urbano.

Confirmando la tendencia que ya se manifestaba en la ópera verista ambientada en la ciudad moderna, predominan abrumadoramente los espacios interiores y no es así cuando la ambientación es distinta. El peso de la palabra es, en este nuevo repertorio, mucho mayor que antes, ya se trate de textos nuevos o de clásicos actualizados. Comprobaremos la enorme riqueza de asuntos que interesan y, lo que más nos importa, la visión problemática que, sobre el hombre y el mundo actual, sube en los escenarios de la ópera.

Importancia del texto: nuevos clásicos para la ópera. Trascendental fue la llegada del dodecafonismo, que cambió algunas esencias de la ópera. Un rasgo se

impone: la palabra, huérfana ahora de melodía, cobra mucho mayor peso (no era difícil) que en el repertorio estudiado. Lo hablado, secundario antes, se acerca más a lo urbano. De hecho la opereta y la zarzuela, por ejemplo, con sus hablados, siempre se habían mostrado más interesadas en la ciudad que la ópera.

La ópera abandona la tradición melodramática para converger con el más avanzado teatro contemporáneo y a menudo apuesta por textos de calidad, algunos clásicos como *La nariz* (1929), de Shostakóvich, sobre el conocido cuento de Gogol. Se ambienta en San Petersburgo en 1850, con muchos escenarios (la mayoría interiores) y un ritmo que recuerdan el montaje trepidante del cine. El humor, llevado a lo grotesco, nace de la ironía que se desprende de lo absurdo de las situaciones y la seriedad del tratamiento musical. La voz utiliza todos los usos posibles, del *Sprechgesang* al canto melódico y al alboroto puro y simple; extrema es la mezcla de las formas musicales, entre las que se encuentran danzas triviales como el galop, la polka, las canciones populares y el contrapunto riguroso; episodios atonales se entremezclan con otros neoclásicos y folkóricos, de acuerdo con el proverbial talento del autor para el eclecticismo. La noción del teatro bio-mecánico de Meyerhold está presente en una ópera en la que todos los personajes (más de 70) parecen comportarse como autómatas y expresan sus propios pensamientos según el ritmo de un engranaje musical. La misma utilización de la orquesta también está alejada de lo que se imagina como un acompañamiento tradicional: la música se aglutina, se agrupa en pequeñísimas unidades de timbre, continuamente inestables y cambiantes, casi una cadena de instrumentos aislados o reunidos en pequeños grupos.

Lulu (1937), de Berg, está basada en dos tragedias del precursor del expresionismo Wedekind: *Erdegeist* y *Die Buchse der Pandora*. A diferencia de *Wozzeck*, donde la articulación musical por medio de tipos formales tomados de la música instrumental superaba la fragmentación en escenas, en esta ópera la voz humana, sometida a los tratamientos más variados y a las formas específicamente vocales, es el principal elemento de la articulación musical. Leibowitz habla de ‘síntesis de todos los estilos vocales posibles’¹⁴⁰⁶. Hay paralelos con *Zazà*: escena entre bastidores y camerino del teatro donde baila Lulu, con reunión de personajes (encargada del vestuario, el joven Alva, futuro amante de Lulu, el doctor Schön, futuro esposo de Lulu, el príncipe, enamorado también de ella, y el director del teatro); las agilidades vocales de Lulu tras

¹⁴⁰⁶ LEIBOWITZ, p. 362.

los sollozos y desesperación por haber reconocido entre el público a la prometida del doctor pueden dar la impresión de que su enamoramiento de éste no sea más que un capricho.

Otro ejemplo, en este caso muy reciente es **Julie** (2005), de Ph. Boesmans, basada en *La Señorita Julia* de Strindberg, con un solo Acto cuya acción se desarrolla ininterrumpidamente a lo largo de setenta minutos y en la que los tres únicos personajes son acompañados por una orquesta de cámara de reducidas dimensiones. La claustrofóbica historia avanza sin tregua ni respiro con una disposición simétrica de las trece escenas en que se articula: tras las breves secuencias iniciales, la quinta escena se explaya en la seducción del criado Jean por parte de la señorita Julie; tras un escueto intervalo orquestal en el que la tormenta exterior sugiere la violencia de los sentimientos que acompaña el apareamiento que está teniendo lugar fuera de escena, la séptima escena, con sus casi veinte minutos, hace aflorar la decepción, el alejamiento afectivo y las barreras de clase, a partir de lo cual la acción se precipita de nuevo en breves secuencias hasta el atroz desenlace. El lenguaje musical es ecléctico.

Reigen (*La Ronda*, 1993), también de Boesmans, y **A street car named desire** (1995) de André Previn, se han sumado no hace mucho a estos clásicos revisitados. La primera de ellas, basada en la obra de Schnitzler con un lenguaje musical moderno pero no difícil, un poco en la tradición romántica, con coro y orquesta y una escritura vocal que permite entender el texto. Tiene doce escenas, casi todas en interiores, pero la primera y la última transcurren en el Prater: en su estreno se veía la emblemática noria. La obra de Previn, por su parte, no sigue la indicación de Tennessee Williams de ambientarla con *blues* ni *jazz*, a pesar de su experiencia en esos terrenos. El drama original, considerado por muchos como cumbre del teatro norteamericano, resulta al autor muy ‘operístico’, sobre todo por el personaje de Blanche Dubois, la soñadora que encarna no sólo la pérdida del atractivo sexual y la estima, sino también la decadencia de la antigua sociedad del Sur de Estados Unidos. Las arias que ha compuesto Previn para los monólogos de Blanche constituyen la parte central de esta ópera.

Boulevard Solitude (1951), de Henze, en cambio, se aleja más de la obra original, *Manon Lescaut*, para actualizarla también en París, con exacerbados cinismo y crueldad, con un distanciamiento y una frialdad emocional que subrayan la falta de sentimientos de la protagonista. Reproduce la técnica cinematográfica del montaje. En su música concurren el dodecafonismo, el jazz y acordes de la mejor música de cine. Es

interesante comparar el argumento: Armand, estudiante, encuentra a Manon, prostituta, en una estación francesa y la convence de que se vaya con él, en lugar de acogerse al asilo. Viven felices en una buhardilla parisina hasta que el hermano de la muchacha la convence de que preste sus servicios al rico Lilaque. Éste los echará de casa cuando Lescaut le roba, y Manon vuelve con Armand, ahora drogadicto. Lescaut empareja a su hermana con el hijo de Lilaque. En una visita de Armand a la casa, los sorprende Lilaque y Manon lo mata de un tiro. Manon va a la cárcel y rompe con Armand, pero éste la espera. El día que sale ni siquiera lo mira.

Riqueza de argumentos. La importancia del texto nos lleva a los temas abordados: si algo hay llamativo es el fin del monopolio del tema amoroso, parecido, por ejemplo, a lo que ha ocurrido simultáneamente con la figura humana en la escultura. Como vimos, los amores contrariados fueron el tema del repertorio anterior, que se imponía sobre un fondo histórico, exótico, social, etc. Enrique Igoa pone de relieve la importancia de temas como éstos en el siglo recién terminado: lo social, por ejemplo en *Wozzeck*, *Lulu*, *Peter Grimes*, *Die Soldaten* o *Die Dreigroschenoper*; lo político en *Mathis der Mahler*, *Ubu Rex* o *Der Prinz von Homburg*; y lo religioso en *Moses und Aaron*, *Los demonios de Loudun*, *Saint François d'Assise*, *Dialogues de Carmélites...*¹⁴⁰⁷.

Los problemas del hombre moderno. La mirada de la ópera contemporánea es, finalmente, también nueva: siempre problemática, a veces satírica, otras directamente crítica e incluso desesperada, como se puede comprobar en esta breve relación de una decena de títulos, entre los más representativos. La ciudad ya no es cautivadora por su color y variedad sino que se presenta monstruosa y desordenada. El espacio urbano se torna más abstracto y desproporcionado¹⁴⁰⁸.

A veces parece de una gran banalidad e intrascendencia, como *Von heute auf morgen* (*De hoy a mañana*, 1929), de Schönberg, una ópera bufa en un Acto, con cinco personajes: el marido, su mujer, la amiga, el cantante, y el niño del matrimonio, que tiene un pequeño papel hablado y de mimo. El lugar de la acción es un decorado burgués: un salón-dormitorio moderno, armarios empotrados, camas empotradas y, al fondo, una puerta de cristal que da al mirador. La acción es trivial: el matrimonio vuelve

¹⁴⁰⁷ IGOA, pp. 26-8.

¹⁴⁰⁸ BAILLY, p. 181.

de una velada en casa de unos amigos, el marido piensa en la amiga (compañera de colegio de su mujer) a quien ha seducido. La mujer se queja de la indiferencia de su marido y decide darle celos. Cambia su vestido de noche vulgar por un vestido provocativo y pretende haberse enamorado del cantante que también había estado en la velada. El cantante telefona al matrimonio y les invita a reunirse con él y con la amiga en un bar. La mujer y el cantante coquetean por teléfono y el marido se siente cada vez más celoso y desgraciado. La mujer vuelve a ponerse el vestido que llevaba al principio y cuando el cantante y la amiga llegan a recoger al matrimonio, éste está reconciliado. Es una caricatura del hombre moderno y la escritura musical se atiene al dodecafonismo, a pesar de la primera impresión que ofrezcan lo recitativos y arias de aspecto tradicional.

Parecido carácter tiene *Neues vom Tage* (*Noticias del día*, 1929), de Hindemith, una ópera cómica en tres Actos, que critica el poder de la prensa y las miserias del amor empobrecido por el matrimonio. Una música graciosa acompaña un texto humorístico y refinado: Laura y Eduard quieren divorciarse y deciden utilizar al señor Hermann. Eduard le ataca y se produce un escándalo por el que el matrimonio es multado. Para poder pagar la multa representan en los cines, circos y teatros de variedades sus escenas de matrimonio. A fuerza de hacerlo se reconcilian, pero están condenados a seguir representando sus papeles y peleándose.

The Telephone (1947), de Menotti, y *La voix humaine* (1959), de Poulenc, participan de la misma cotidianeidad, y retratan conversaciones telefónicas. La primera transcurre toda en el apartamento de Lucy. Ben, que está enamorado de ella, quiere decirle algo antes de irse de viaje, pero suena el teléfono y la muchacha tiene una larga conversación con una amiga. Cuando cuelga Ben empieza a hablar pero suena el teléfono: un tal George acusa a Lucy de difamación. Ella se echa a llorar y sale, momento que aprovecha Ben para intentar cortar el cable. Lucy llega a tiempo de impedirlo: necesita hablar con su amiga para que la consuele. Ben se va y suena el teléfono: es Ben que, a pesar de todo, la pide en matrimonio. Es una obra muy breve, que apenas excede los 20 minutos, pero que, en tono de comedia expresionista, encara un tema serio: el vacío en nuestro mundo contemporáneo, en el que los progresos materiales nos posibilitan un manejo increíble del tiempo y el espacio y nos convierte a la vez en pasivos consumidores de objetos que mediatizan la comunicación y el sentimiento. Usa un pequeño conjunto orquestal de cámara, y la música es moderada y graciosa.

La segunda obra, basada en la obra de Cocteau (1930), se limita a la conversación telefónica, de unos tres cuartos de hora de duración, de una mujer que habla por última vez con su amante, al que no se oye, que hace pocos días la ha abandonado por otra mujer. Desde que coge el teléfono se va desplazando angustiada por la habitación, que es el escenario único, arrastrando el hilo a lo largo de toda la obra. Ocurre en París, y el amante vive en un piso en Auteuil. La música de Poulenc resulta conservadora y no vanguardista, ligera, satírica y melódica, con fragmentos que hubiesen podido escribir Ravel, Gershwin y hasta algunos operistas italianos del siglo anterior. La textura predominante es homófona: melodía (soprano) con acompañamiento, donde el contrapunto está limitado a enriquecer discretamente un fondo orquestal que nunca compite con la voz.

Una ópera como *Der Zar lässt sich photographieren* (*El zar se deja fotografiar*, 1928), de Weill, se sale de lo cotidiano para entrar directamente en el terreno de la farsa. Es una ópera *buffa* que ironiza a la vez sobre el poder autocrático y el comportamiento de los anarquistas que preparan un atentado durante la visita del zar a París. En el estudio fotográfico de Mme. Angèle se están preparando para realizar fotografías oficiales del zar. De repente, un grupo de terroristas irrumpe en el salón, sustituye al personal y coloca un dispositivo mortal dentro de la cámara fotográfica. Pero el zar pronto despierta simpatías en la falsa Angèle. Pide a su séquito que abandone el estudio y, a solas con la terrorista, le confiesa que su papel oficial nunca le permite entrar en relación con las personas y le habla de su soledad. Dice aspirar a ser un “hombre que se pasea por los bulevares con otros hombres, con sus iguales” y quizás tener un *affaire* en la más romántica de las ciudades: el París de los carteles de viaje. La falsa Angèle, angustiada, se pregunta si debe apretar ella el gatillo. El apuesto joven, creyendo que la dama está turbada por tener al zar delante, intenta calmarla sugiriendo festivamente que, primero, él saque una foto de ella. La única manera en que la muchacha puede detenerlo es declarándole su amor apasionado. Entonces entran los guardias, que han descubierto el complot. Se frustran el atentado y el *flirt*. El zar será finalmente retratado con otra cámara. La música es continua, sin números cerrados, y usa ritmos de baile popular (*fox-trot*), especialmente un tango que suena en el gramófono.

El caso Makropoulos (1926), de Janáček, no se detiene en el aspecto satírico, ni en las cuestiones políticas, ni en el problema de la longevidad que trataba Capek, sino que se centra en el magnetismo de la protagonista, y extrae su fuerza de una

paradoja: la que se crea con el contraste existente entre su frialdad aparente (“es fría como una tumba”, dicen por separado ‘Gregor’ y ‘Prus’) y las múltiples emociones que experimenta el personaje: violencia, desprecio, compasión, voluntad de agradar, cansancio, pero sobre todo, el miedo a la muerte y el aburrimiento y cansancio de vivir. Transcurre en Praga, en el despacho del pasante Vitek, en el escenario vacío de un teatro y en la habitación de un hotel. El caso en cuestión es el de Elina Mokropoulos, una mujer fatal que supera los trescientos años y, allá por donde pasa, con distintas identidades, causa la perdición de los hombres. No aparece ningún número cerrado, solamente un recitado rápido y continuo con fluidos diálogos y peculiar tratamiento musical de las palabras, acompañadas por un trabajo rítmico muy elaborado.

Una excepción en cuanto a los espacios es *Street Scene* (1947), de Kurt Weill, basada en la obra homónima de Elmer Rice: el calor del verano neoyorkino saca a la gente de sus viviendas y lo más íntimo pasa a ser, en la calle, del dominio público. La obra es una síntesis de ópera y musical, que emplea tanto el *Leitmotiv* como escenas habladas; la orquesta subraya de manera cinematográfica lo que se ve y el estilo de Broadway se impone en los números de baile. El argumento es el siguiente: la gente comenta los amores de la señora Mauvrant con el lechero, que también está casado. El señor Mauvrant, republicano, tiene una disputa con el señor Kaplan, demócrata radical. Una viuda con tres hijos se alegra de recibir una beca para su hija. Rose, la hija de los Mauvran tiene muchos pretendientes, pero piensa en Kaplan para abandonar la ciudad. Echan a la viuda a la calle. El señor Mauvrant sorprende a su mujer con el lechero y los mata. Acuden a la calle la prensa y muchos curiosos. Rose se hace cargo de su hermano Willie y decide no vivir todavía con Kaplan.

The Consul (1950), de Menotti se basa en un caso real conocido por el autor. La protagonista, Magda, intenta en vano una y otra vez conseguir en el consulado un visado para que ella y su hijo puedan reunirse con su marido, huido de la dictadura. Es presionada por un agente secreto; muere el niño; una secretaria del consulado promete ayudarla; John, el marido, vuelve a por ella y se refugia en el consulado, donde es detenido; finalmente le dejan telefonear a Magda, que no llega a coger el teléfono porque hace un rato ha abierto la llave del gas. La palabra y la música constituyen en esta obra una unidad sin fisuras; se utiliza una orquesta de cámara y la música subraya la acción de la manera más efectiva. El lenguaje musical es moderado, de ninguna manera vanguardista; no se niega la melodía cantable, las disonancias son coherentes

con el drama, es decir, encuentran su motivación en la acción escénica, en el horrible transcurso de una acción disonante en sentido humano.

Es curiosa la contraposición entre el utopismo de *Wir bauen eine Stadt* (*Construimos una ciudad*, 1931), de Hindemith, y *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny*, 1930), de Weill, que viene a ser lo contrario, o quizá en el fondo predica lo mismo por reducción al absurdo. La primera es una ópera para niños, ejemplo del concepto *Gebrauchsmusik* (música para todos los usos), a través del cual trató de establecer una aproximación entre el compositor y el público, creando obras destinadas a ser interpretadas por grupos de estudiantes y aficionados. Corresponde, en sentido estricto, a un movimiento surgido de Bertolt Brecht, que sostenía que los artistas debían mantener el contacto con el pueblo. A tal fin los creadores debían encontrar su inspiración en tomas de actualidad y usar un lenguaje cotidiano. Con todo esto el propio Hindemith y Kurt Weill pretendían oponerse al ‘arte por el arte’ y destacar la influencia social de su trabajo.

La segunda tiene texto de Brecht. Weill usa un canto monótono, una armonía enfática, basada en la tonalidad, una instrumentación transparente, ritmos intensos y, en general, un sonido inspirado en la cultura popular. Su obra, una crítica al capitalismo, presenta la perversión de todo ideal: una ciudad fundada por criminales, sin lugar para sentimientos nobles, donde el egoísmo se disfraza de amistad y el amor está en venta, como la justicia. El argumento es el siguiente: A.I. Una viuda y dos hombres huyen de la policía por el desierto. El coche se les estropea y deciden fundar una ciudad que va atrapando a los que pasan por allí: prostitutas, leñadores que gastan el dinero ganado en Alaska... Hay una crisis que se acompaña de prohibiciones y aburrimiento. Para colmo, un huracán amenaza la ciudad. El leñador Paul encuentra la solución: permitirlo todo. A.II. El huracán no toca la ciudad, pero el principio de “nada está prohibido, todo está permitido y en venta” provoca la caída de la ciudad: reventones de comer, crímenes, ruinas en el juego... A.III. Hay un juicio en que el asesino Higgins es absuelto tras sobornar al juez, mientras que Paul es condenado a muerte por no tener dinero. Acaba con la guerra de todos contra todos. Los espacios son en principio exteriores, pero luego la acción se refugia en un bar que recuerda los del Oeste.

Otros discursos musicales en relación con lo urbano.

La ópera no es más que uno -y muy especial- de los discursos musicales, y conviene echar, ahora que llegamos al final de este trabajo, una mirada fuera de ella, como hemos hecho con la literatura, el teatro, el cine o la pintura. La música en la ciudad y la música sobre la ciudad son temas de tal envergadura que solo tiene sentido que los acerquemos en el tiempo y el espacio al tema que estudiamos: nuestro brevísimo repaso irá de la música popular de la ciudad al tema urbano en la música culta.

La música en la ciudad. La música popular. El mundo moderno surgido de la revolución industrial acabó con la cultura rural, de modo que desde entonces la música, como todo producto cultural, es urbana. La ciudad es a veces tema pero sobre todo escenario y creadora de la música. Si la interpretación de la música rural estaba fuertemente ligada al calendario y el ciclo de la vida, la de la ciudad está menos condicionada por estos factores y presenta una autonomía expresiva mayor¹⁴⁰⁹.

Dentro del teatro, pero también en otros establecimientos y en las mismas calles, florece la **canción popular**: en ella no suelen faltar la picardía, la crítica, el desgarro, el casticismo. Para poder concretar algo nos centraremos en París, sin perder de vista que las particularidades de su vida local, por muy atractivas que sean, tienden a servir de pretexto para dar forma a especulaciones universales¹⁴¹⁰. Como observa el profesor Fermín Tamayo¹⁴¹¹, no todas las ciudades son tan creativas como ésta a la hora de generar una música propia: entre las más cercanas, Madrid, Lisboa, Viena o Nápoles han construido su propia imagen musical diferenciada, pero no tanto Londres o Roma, por ejemplo. A las *caveaux* (bodegas) del París del siglo XVII sucedieron los cafés cantantes de finales del XVIII. Desaparecieron éstos durante el Imperio y volvieron a aparecer en los últimos años del reinado de Luis Felipe, al calor de las nuevas libertades. En tiempos de Napoleón III los cafés-concierto los reemplazan, y serán el espectáculo popular por excelencia hasta la I Guerra Mundial. Es el *music hall* importado de Inglaterra, pero a diferencia de los números acrobáticos, en París se prefiere la *chanson*, en un espectáculo que parece la convergencia de todas las formas de espectáculo (circo, feria, *sketches* de comedia y drama, canción, etc., en forma de

¹⁴⁰⁹ SCARNECCHIA, pp. 33-6.

¹⁴¹⁰ FRANCASTEL 2, p. 154.

¹⁴¹¹ TAMAYO.

atracciones, o como gran espectáculo: revista). Abreviaturas y síntesis en apresurada sucesión, muy en sintonía con el gusto moderno por las realizaciones rápidas y las impresiones breves. El *Casino de Paris* y el *Folies-Bergère* son los dos locales principales a finales del siglo XIX.

Veamos el origen de estas canciones: el término *vaudeville*, que ya aparece en el siglo XVI, parece provenir de *voix-de-ville* y responde a la definición de una canción fácil de interpretar, cantada por la gente común. Tiene algunas características como ser tópica y pegadiza, corre fácilmente por toda la ciudad y es a menudo satírica¹⁴¹². Este carácter satírico es típico de la música urbana con texto: no deja de ser un complemento de la utopía, en este caso con su crítica de la vida urbana. Pensemos por ejemplo, fuera de París, en el contenido de las letras adaptadas a músicas preexistentes de la *Ballad-Opera* inglesa. El *vaudeville* es una canción distinta del *pont-neuf*, que toma el nombre del lugar, uno de los más transitados de la ciudad, donde se vendían impresas desde el siglo XVII.

¹⁴¹² RICE, p. 548.



Quel tintamarre!
Quelle bagarre!
Aux cris de *garde*
Cent fois répétés,
Vite on traverse,
On se renverse,
On se disperse
De tous les côtés.

La sœur perd son frère,
La fille son père,
Le garçon sa mère
Qui perd son mari;
Mais un galant passe,
S'avance avec grâce,
Et s'offre à la place
De l'époux chéri.

Plus loin des belles
Fort peu rebelles,
Par ribambelles
Enfant à l'écart,
Ont deux visages,
Gentil corsage,
Mais je suis sage...
D'ailleurs il est tard.

Faute de pratique,
On ferme boutique,
Quel contraste unique
Bientôt m'est offert!
Ces places courues,
Ces bruyantes rues,
Muettes et nues,
Sont un noir désert.



Par longs intervalles,
Quelques lampes pâles,
Faibles, inégales,
M'éclairent encor...
Leur feu m'abandonne
L'ombre m'environne;
Le vent seul résonne,
Silence!... tout dort.



Une figure
De triste augure
M'approche et jure
En me regardant...
Un long *qu'arrive?*
De loin m'arrive,
Et je m'esquive
De peur d'accident.



Aunque podía tener otro carácter, como el sentimental, solía ser también satírico, y en él se incluyen, por ejemplo, las atrevidas *mazarinades*, de contenido político. Los producían unas cofradías de extracción media y popular que contaban con poetas y músicos entre sus miembros. La más famosa fue *La Caveau*, cuya existencia, con algunas interrupciones, se extiende entre 1729 y 1857. Se trataba de un negocio cada vez más organizado, base de toda una tradición de canción popular ‘literaria’ parisina, la de los *chansonniers*, muchos de ellos poetas y músicos en una pieza. Es el caso de Marc-Antoine Desaugiers (1772-1827). Veamos un ejemplo suyo, el de la ilustración de arriba, que retrata la mudanza que se opera en las calles de París al anochecer:

*Quel tintamarre !
 Quelle bagarre !
 Aux cris de gare
 Cent fois répétés,
 Vite on traverse,
 On se renverse,
 On se disperse
 De tous les côtés.
 La sœur perd son frère,
 La fille son père,
 Le garçon sa mère
 Qui perd son mari ;
 Mais un galant passe,
 S'avance avec grâce,
 Et s'offre à la place
 De l'époux chéri.
 Plus loin des belles
 Fort peu rebelles,
 Par ribambelles
 Errant à l'écart,
 Ont doux visage,
 Gentil corsage...
 Mais je suis sage...
 D'ailleurs il est tard.*

*Faute de pratique,
 On ferme boutique,
 Quel contraste unique
 Bientôt m'est offert !
 Ces places courues,
 Ces bruyantes rues,
 Muettes et nues,
 Sont un noir désert.
 Une figure
 De triste augure
 M'approche et jure
 En me regardant...
 Un long qui vive ?
 De loin m'arrive,
 Et je m'esquive
 De peur d'accident.
 Par longs intervalles,
 Quelques lampes pâles,
 Faibles, inégales,
 M'éclairent encor...
 Leur feu m'abandonne
 L'ombre m'environne ;
 Le vent seul résonne,
 Silence !... tout dort.*

Los peligros del tráfico, las multitudes en la calle, la inmoralidad, la prostitución y la amenazadora noche que vacía la vía pública completan una imagen infernal. Otras *chansons* que eran interpretadas por vocalistas femeninas mimaban mientras cantaban tareas domésticas como encender el fuego, cocinar, etc.¹⁴¹³

A lo largo de la primera mitad del siglo XIX la *chanson*, que estaba en plena decadencia musical, fue excluida del teatro (*vaudeville*) y se convirtió en la poesía de la calle: los obreros la adoptaron y tumultos y revoluciones cada vez más proletarios

¹⁴¹³ *Ibid.*

ingresaron en la mitología del merendero y de la barricada, tanto en los confines como en el corazón de la ciudad¹⁴¹⁴. En cuanto al acompañamiento, el uso del acordeón, asociado a los *chansonniers* y al mundo del *cabaret*, es una práctica más urbana, propiamente parisina, que nacional¹⁴¹⁵, procedente del *bal musette*.

Los bailes. El *bal musette*, que nos ha aparecido antes, era un baile popular que surgió en varios lugares de la ciudad, en principio entre los inmigrantes auverneses e italianos, con música de gaita auvernesa, al principio, y, desde finales del siglo XIX, de acordeón, aportado por los italianos. Adaptaba todo tipo de danzas, normalmente simplificándolas, adaptándolas a un reducido espacio (como nuestros castizos madrileños, que bailan el chotis ‘sobre un ladrillo’) y dándoles mayor velocidad. En general se aprecia una mayor sensualidad en los bailes de París (*java*) acorde con la mayor libertad de costumbres frente al mundo provinciano y rural. El famoso *cancan*, con su exhibición de enaguas y piernas a lo alto, deriva de la atrevida *quadrille*, popular en salas de conciertos y tabernas desde 1840.

El cartel es de Toulouse-Lautrec, que se dedicó a retratar el mundo noctámbulo de Montmartre desde el *Moulin-Rouge*.



¹⁴¹⁴ SEEBACHER, p. 20.

¹⁴¹⁵ RICE, P. 544.

Satie tuvo una curiosa idea: cuando todavía la radio no llenaba el silencio de los hogares y talleres ideó una *Musique d'ameublement* (1917) que quería ser el fondo para otras actividades: convertir la música en un 'mueble'. Ante una propuesta semejante hay que plantearse: puesto que toda música culta se produce en la ciudad, ¿qué es, o cómo se manifiesta lo urbano en la música culta?

La música sobre la ciudad. La música culta. ¿Contiene evocaciones de la sonoridad propiamente urbana? Campanas, gritos, ruido de trabajo... Hasta el siglo XVIII se consideró a la música incapaz de imitar la naturaleza y, por tanto, inferior a otras artes¹⁴¹⁶, y modernamente que es abstracta y emocional, como pensaba Kandinsky, y aborrece el naturalismo. ¿Es capaz la música de trasponer analógicamente, dentro de sus convenciones, manifestaciones del fenómeno urbano? Se trataría, en este caso, de un realismo imaginario a base de símbolos tonales expresivos, sugestivos y evocadores¹⁴¹⁷. Sandor Márai es muy sensible a esta forma:

*Al pensar en una ciudad no veo imágenes, sino que oigo unos compases musicales. Nueva York, París, Kolozsvár o Berlín: si una idea o una asociación libre y fortuita me traen a la mente el nombre de una ciudad, oigo música. Como si una melodía, unas notas musicales concretas, representaran para mí la esencia de una ciudad. Por ejemplo, si alguien menciona el nombre de Nueva York, no se me aparece la vista de Manhattan desde la planta número 100 del Empire State Building, sino que oigo, por unos instantes, la Rhapsody in blue de Gershwin.*¹⁴¹⁸

Coincide con Woody Allen, que hace empezar *Manhattan* (1979) con esa música sobre una panorámica de la isla en blanco y negro. Estaríamos ante la posibilidad de la trasposición analógica y se trataría de buscar la ciudad como idea extramusical o componente semántico de ciertas obras de música programática.

Una y otra posibilidad, la imitación o inclusión de sonidos del paisaje sonoro real y la trasposición analógica de aspectos de lo urbano, las hemos encontrado en la ópera. En la música instrumental y sinfónica ocurre lo mismo. La ciudad histórica inspira algunas páginas conocidas como el *Carnaval Romano*, la brillantísima obertura orquestal de Berlioz: sus dos melodías principales provienen de su ópera *Benvenuto Cellini*, terminada pocos años antes, aunque lo más probable es que esta pieza no estuviera destinada a ejecutarse con la ópera. Recrea la atmósfera urbana de los barrios populares en la Roma del Renacimiento.

¹⁴¹⁶ SUÁREZ.

¹⁴¹⁷ CARNER 2, p. 346.

¹⁴¹⁸ MÁRAI, p. 126.

En los *Anées de Pélerinage* de Liszt hay un contraste barroco entre la ciudad y el mundo virginal de la naturaleza, un contraste apenas apuntado porque, en realidad, salvo las campanadas de Ginebra por la noche (otra vez las campanas de las viejas ciudades europeas) y las dos canciones de gondoleros y la tarantela, el resto son evocaciones de la naturaleza, de obras de arte y sonetos de Petrarca.

Con *Mi patria*, de Smetana, ocurre algo parecido: la naturaleza se lleva la mayor parte y lo urbano (el castillo de Visegrad, en Praga, y Tábor, la ciudad de los husitas) es nuevamente evocación histórica.

Se acerca más al presente Mussorgski con sus *Cuadros de una exposición*, que incluye tres estampas musicales urbanas entre diez: la que recrea la algarabía de los niños en los parisinos jardines de las Tullerías, las discusiones de mujeres en el mercado de Limoges y la espectacular puerta de Kiev, un proyecto arquitectónico de estética historicista. Pero acaso lo más próximo a lo que buscamos sea el número “*Promenade*”, que describe una actividad tan urbana como el deambular del visitante por la exposición, de cuadro en cuadro.

En 1928 Honneger compuso *Rugby*, un estudio sinfónico de ocho minutos sobre el movimiento en este deporte-espectáculo¹⁴¹⁹, en el Estadio de Colombes, al N. de París. Un tema melódico retorna una y otra vez a lo largo de la obra. A su errático comportamiento rítmico hay que añadirle su también errático comportamiento melódico, ya que el tema se presenta con enormes saltos ascendentes y descendentes, recordando el caprichoso movimiento del ovalado balón de rugby. Por debajo bullen las cuerdas graves casi como si estuvieran interpretando una pieza distinta: los jugadores de los equipos se mueven sin cesar, buscando la jugada. En definitiva, un ejemplo de sinestesia, donde los sonidos evocan las sensaciones de otros sentidos.

De todo hemos encontrado ejemplos en la ópera, que al fin y al cabo incluye lo sinfónico. Cuando la música se asocia a un espectáculo visual, como el ballet, las cosas funcionan del mismo modo: en *Parade*, de Satie, que fue un ballet con libreto de Cocteau y decorados de Picasso para los Ballets Rusos, suenan máquinas de escribir, sirenas de fábrica y ruedas de lotería. A la música de Eric Satie, como a la pintura de Picasso de cierta época, se la considera evocadora de Montmartre.

¹⁴¹⁹ Un pintor como Nicolas de Staël, que pintó en París entre 1940 y 1954, encontró en cambio en el fútbol uno de sus temas favoritos, pero hay un antecedente imprescindible en la época de nuestro repertorio, que es Degas y las carreras de Longchamp.

En cuanto a qué puede conseguir la música cuando además se une al texto, llevamos también visto mucho con la ópera. La palabra, tan explícita, se impone en un género tan desnudo como el *Lied*. El contraste entre ciudad y naturaleza es, como en la música programática, un recurso que se basa más bien en el sobreentendido: casi todo se lo lleva la segunda. Pero se intuye mejor lo que se niega por lo que se alaba: el punto de vista parece urbano y la naturaleza es ansiada como una carencia.

En *Dichterliebe* (1840), de Schumann sobre textos de Heine, solo en dos de los dieciséis breves poemas se alude a la ciudad: en el VI la altiva Colonia y su gran catedral que se reflejan en el Rhin; y en el XVI se pondera el gran tamaño del tonel de Heidelberg, la distancia entre Maguncia y el Puente Nuevo y el vigor del San Cristóbal de la catedral de Colonia. La ciudad es un lugar asociado a la vez a la infelicidad amorosa y a las grandes realizaciones del ingenio humano, en contraste con el *locus amoenus*, que está en la naturaleza. Por lo que ésta tiene de paradisíaco se intuye lo que la otra tiene de infernal. Lo mismo que ocurre, a pesar de su título, en *Les chansons des rues et des bois* (1865), de Hugo, que no tienen música ni incluyen canciones de la calle, pero insisten en el mismo tópico literario al oponer la naturaleza a la corrupción y las convenciones de la gran ciudad: “*Donc, fuyons Paris! plus de gêne*”.¹⁴²⁰

Además de la ópera, que corrobora todas estas cosas, y de la canción culta, hay formas más populares de teatro musical que conviene considerar: una obra tan temprana como *The Beggar's opera* (1728), de Gay y, posiblemente, Pepusch, ambientada en el Londres de ladrones y prostitutas de Newgate, satiriza la inmoralidad reinante en todas las capas sociales de la gran ciudad; se vale de la parodia de la ópera italiana, puesta allí de moda por Haendel, aunque incluye también arreglos de música religiosa y folklórica; lo de menos es el argumento: importan los tipos humanos, las caricaturas. Esta obra alcanza una enorme difusión en Inglaterra y América de Norte y echa las bases del futuro teatro musical inglés. Su popularidad y permanencia en los escenarios le han valido modernamente nuevos arreglos como los de Austen (1920), Britten (1948), Bliss (1953) y Kurt Weill, *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de tres peniques*, 1928), sobre un texto de Brecht. Este autor enlaza con la obra de doscientos años atrás y denuncia el carácter subyugador del teatro romántico que triunfó en medio, basado en la simpatía y la identificación del espectador con el héroe trágico y en la catarsis que le lleva a aceptar el destino. Pero según un análisis marxista, el destino no

¹⁴²⁰ De “*Le poète bat aux champs*”, HUGO 1, p. 58.

existe: existen unos condicionantes económicos en la sociedad, y el público debe distanciarse de la acción y pensar por sí mismo, cobrar conciencia de clase. En la obra original los marginados (Peachum, el jefe de los mendigos, Macheath, el delincuente, Polly, la hija que se casa con éste, Brown, el policía corrupto) adoptan, de forma irónica y en su propio beneficio, convenciones sociales subrayadas en lo musical por otras convenciones: el dúo de amor en el marco de un establo donde se celebra la boda o el coro que Peachum dirige sobre los deberes cristianos para con el prójimo.

Otras formas de teatro musical con hablados, como el *Singspiel* o la zarzuela, hacen también frecuentemente de la ciudad y sus habitantes el objeto de sus caricaturas. El género chico madrileño de las dos últimas décadas del siglo XIX y primera del XX, con una música que tanto tomaba de lo castizo como de lo cosmopolita y que a menudo recurría también a lo paródico, se prestó a criticar a la vez el orden existente y las novedades, y desempeñó así un papel de regulador social y político como el de la comedia griega antigua¹⁴²¹. Se quedó en un pataleo ante el feo panorama y satisfizo una apremiante necesidad de burla o incluso de aturdimiento.

Como lo que en el ámbito parisino había supuesto la opereta, el producto artístico más original del II Imperio, surgido de la ópera bufa y del *vaudeville*. La caracterizan su humor, su espíritu festivo vivo y antirromántico y su inverosimilitud. *La vie parisienne* (1866), por ejemplo, debe su origen al único deseo de parodiar todo lo parodiable y crear una farsa capaz de arrancar carcajadas¹⁴²². Offenbach, al que muchos identificaron con el espíritu de París, llena sus obras de alusiones sociales y políticas para que la sociedad del II Imperio, una sociedad ‘operetesca’, en opinión de Hauser, se ría de sí misma:

(...) la clase dominante, la Corte en las Tullerías y el mundo de los banqueros juerguistas, aristócratas disolutos, periodistas “parvenus” y bellezas regordetas tenían algo de improbable, algo de fantasmagórico e irreal, algo efímero en sí; era un país de opereta, una escena cuyos bastidores amenazaban hundirse a cada momento.¹⁴²³

También Harvey piensa que el II Imperio era una farsa al carecer de una base social estable y ante la sumisión del supuestamente omnipotente gobierno a la racionalidad del mercado¹⁴²⁴. El público se reía a la vez porque lo que veía era cómico y porque se veía a sí mismo, y si él mismo era cómico, es que en esta opereta, como en

¹⁴²¹ J.C. CARRIÈRE.

¹⁴²² LEIBOWITZ, p. 159.

¹⁴²³ HAUSER, p. 116.

¹⁴²⁴ HARVEY 2, pp. 377-8.

otras del autor (*Orfeo, La belle Hélène*) hay también una dosis de tristeza. Es lo que aprecia Leibowitz:

(...) *nostalgia de una inocencia perdida que se oculta, por ello mismo, bajo el hábito de la alegría más loca y más exuberante [...], la nostalgia de ese drama verdadero tal y como aparecería si no estuviera -precisamente- disfrazado.*¹⁴²⁵

Por otro lado, Hauser piensa que lo que parecía una burla inofensiva tenía una componente desmoralizadora, de alguna manera daba por buena la corrupción y la estimulaba¹⁴²⁶. En todo caso es una mirada contemporánea y diferente sobre el mismo objeto de nuestro repertorio operístico, aunque con algunos puntos de contacto: los aristócratas rusos de *Fedora*, las fiestas de las grandes cortesanas en *La Traviata* o la escapada al *Bal Bullier* en *La Rondine*.

Más modernamente, un ejemplo del musical americano ilustra sobre la pérdida de la personalidad y antigua pureza de las ciudades como París: en *An American in Paris* (1928), una pieza sinfónica de Gershwin que podríamos clasificar como programática, suena el jazz: es famoso su *blues* para trompeta. Y no era un capricho de Gershwin: el jazz triunfaba en París desde 1925 con el clarinetista Sydney Bechet, que apareció junto a Josephine Baker en la revista *Revue Negre*, y poco más tarde, el encuentro en 1932 entre el violinista Stéphane Grapelli y el guitarrista gitano Django Reinhardt, que actuaron juntos en *The Hot Club of France*¹⁴²⁷, fue todo un hito en la historia de este género.

La película de Minnelli (1954) aprovecha esta música para espectaculares coreografías, añade algunos cantables y adapta a su época un argumento inspirado en los tópicos de la bohemia parisina, por lo que nos detendremos un momento en ella: los protagonistas son un pintor norteamericano, un músico, un cantante y, a falta de grisetas en los años 50, la modesta empleada de una perfumería¹⁴²⁸; una guapa y adinerada compatriota americana protege al joven artista. Los escenarios están en consonancia: aparte de la habitación de la americana en el *Hotel Ritz* (un ambiente que recuerda el elegante cosmopolitismo de los rusos de *Fedora*), las calles del Barrio Latino, concretamente un cruce que se parece mucho al *Carrefour de Buci*, de *La Bohème* de Puccini,

¹⁴²⁵ LEIBOWITZ, p. 160.

¹⁴²⁶ HAUSER, p. 117.

¹⁴²⁷ Estos datos preceden de AMADOR, pp. 102-3.

¹⁴²⁸ BOURRELIÉ, p. 211.



las vistas desde Montmartre, a medio camino entre las pintadas por Utrillo (p. 325) y los escenarios de *Louise*,



y, cómo no, el café, el cabaret y la buhardilla:



Los solitarios muelles del Sena, bajo los puentes, han perdido todas las connotaciones negativas de *Il Tabarro*, convertidos en el romántico lugar de encuentro de la pareja de enamorados.



Todo esto coloca a la película en la estela del repertorio que hemos estudiado -lo que prueba su permanencia- aunque la imagen de París, muy edulcorada, excluye todo elemento negativo.

No se puede olvidar que un par de años más tarde, en otro musical llevado al cine, *West Side Story*, que lleva precisamente el nombre de un barrio de Nueva York¹⁴²⁹, irrumpe violentamente, con las luchas entre bandas, el mestizaje de las ciudades postmodernas.

Integración de todos los discursos musicales en la ópera.

Espectáculo híbrido por excelencia, hemos comprobado, cuando estudiábamos la ‘pintura musical’ que la ópera es capaz de integrar todos los recursos de la música culta para evocar lo urbano, y ahora este repaso tan sumario indica que los tópicos sobre la ciudad coinciden. En las ocho óperas del repertorio estudiado hemos encontrado, junto al canto predominante, la música orquestal con incursiones en el sinfonismo, la música instrumental para piano solista, música de baile... Por si fuera poco, la ópera se hace eco también de la música popular urbana: folklore infantil (la canción de los niños para recibir a Parpignol, en *La Bohème* de Puccini); canciones en las dos *Bohème* y en *Louise*; las canciones de las lavanderas en los barcos lavadero (*Zazà*); las comparsas del *Boeuf-Gras* en *La Traviata*... En *Il Tabarro* aparece un

¹⁴²⁹ Hoy día no existe esa zona concreta de la ciudad, derribada en los años 60 para la construcción del *Lincoln Center*, donde precisamente se alza el *Metropolitan Opera House*.

vendedor de canciones, y es que en el drama original de Gold los personajes cantaban numerosas canciones auténticas, populares por entonces.

7. CONCLUSIONES

Para conocer la ciudad moderna en la ópera nos hemos demorado también en otros repertorios: el que recrea la ciudad histórica, el que vuelve sus ojos al mundo rural, el que sueña con la remota isla, las utopías que rechazan la modernidad... Son todas creaciones de la ciudad destinadas a sus habitantes; incluso aparecen reflejos de todo ello en nuestro repertorio de ocho óperas y ponen de manifiesto las carencias de este hábitat. Las sombras constituyen la mitad de este claroscuro; sin ellas no percibiríamos el relieve. Otros discursos generados por la ciudad moderna -la literatura, el teatro, la pintura y la escultura, la música en general, el cine, la arquitectura y el urbanismo- nos han ayudado a interpretar el discurso operístico.

A lo largo del trabajo hemos constatado el predominio de los espacios que podemos llamar ‘femeninos’ (el interior de la casa y el jardín), dado el protagonismo de las mujeres que allí desenvuelven sus vidas, y también la importancia de los espacios fronterizos en la imagen que de la ciudad moderna da la ópera verista. Estas fronteras son propiamente espaciales en las dimensiones horizontal (los límites de París con el campo) y vertical (con el cielo y con el subsuelo), pero que son también impuestas por el tiempo, transformador de los espacios: las horas que traen la noche y las estaciones que traen el frío. La frontera es el espacio de la transgresión, que es el conflicto planteado en estas obras. Estudiando estos espacios nos hemos topado con sus personajes; sin ellos los espacios de elección serían otros: no son ciudadanos plenos; desde los más encumbrados hasta los más pobres tienen, por diversas razones, un pie dentro y otro fuera de la sociedad. Espacios y personajes remiten a una tradición teatral abrazada por la ópera desde el romanticismo, el melodrama, del que ésta no se desprende a pesar de la llegada del realismo. La imagen de la ciudad moderna resulta, por tanto, muy sesgada, distinta de la de otros discursos contemporáneos como el pictórico o el narrativo. Entre los valores urbanos que la sustentan, a veces contradictorios, se trasluce una ideología en general conservadora, pero con matices que incluyen críticas y alguna propuesta. La exposición de estas conclusiones finales reproduce el mismo itinerario: de los espacios a los personajes, de unos y otros a la imagen de la ciudad y, por fin, a la ideología más o menos explícita.

Los espacios.

INTERESA SU CARÁCTER ANTES QUE SU IDENTIFICACIÓN CON ESPACIOS REALES. A pesar de la ambientación realista del repertorio estudiado, los lugares pueden ser intercambiables por otros con las mismas connotaciones: no interesa el lugar preciso de París, sino su carácter. Lo importante es si la vivienda es un principal, una buhardilla o un palacete, y si está en un barrio elegante o un suburbio popular; si nos hallamos dentro o fuera de París, de día o de noche, en un lugar público o privado, en un espacio totalmente cerrado o entreabierto, etc. Lo hemos podido rastrear desde los espacios reales que en ocasiones inspiran la ficción literaria, a la novela (que siempre es la ficción que más precisiones da), la adaptación teatral, la ópera y el cine. Es importante la incorporación de este último discurso, porque ayuda a interpretar los espacios, asomándonos al espacio dramático, añadiendo otros que completan la comprensión de los personajes y subrayando en general su carácter. Todo esto no es privativo del repertorio realista, sino que igualmente lo encontramos en el de ambientación histórica (de París a Mantua en *Rigoletto*).

INMOVILIDAD O RETORNO A ESPACIOS ANTERIORES COMO EXPRESIÓN DEL FRACASO. El progreso se representa mediante el cambio de espacios y, sin embargo, casi todas estas óperas acaban volviendo a un escenario anterior o directamente al punto de partida: el caso de *Louise*, la única que acaba bien, es el inverso: el último Acto transcurre nuevamente en el comedor de casa de sus padres, donde empezaba la obra, pero justamente para ver a la hija escapar definitivamente de aquel escenario.

SEGREGACIÓN SOCIAL POR BARRIOS. A diferencia de lo que se apreció en *La Traviata*, donde el *demi-monde* hacía de un barrio de moda muy concreto, en torno al Bulevar, el escenario de su vida, prescindiendo absolutamente del resto de París, los bohemios habitan y pululan por toda la extensión de la ciudad (*La Bohème* y *La Rondine*), y los obreros tienden a residir, según progresa la transformación de París, concentrados en determinados barrios (Montmartre, Belleville) y desde allí se desparraman cada día por la ciudad para trabajar (*Louise*, *Il Tabarro*). Con las reformas

urbanas la ciudad va perdiendo homogeneidad y se va decantando una oposición geográfica entre el París de los ociosos ricos y el de los obreros.

PREFERENCIA DE LO URBANO SOBRE LO MONUMENTAL. Como en la literatura y la pintura realista, apenas se representa el París monumental, elemento tan frecuente en la ópera coetánea de ambientación histórica (*Tosca*), porque se prefiere lo urbano a lo monumental. Son escasísimos los hitos visuales, incluso en las obras literarias que están en el origen de las óperas (casi todos provienen de *La Dame aux camélias*). Pero los hay todavía (*Notre-Dame* en *Il Tabarro*, los jardines de las Tullerías en *La Rondine*, la cúpula de los Inválidos en *La Bohème* de Leoncavallo) asomándose al presente, conciliados con él como es propio de la modernidad¹⁴³⁰. En cambio, casi cualquiera de las óperas que tratan la Revolución Francesa presenta más hitos visuales y lugares identificables que el conjunto de las ocho óperas estudiadas (mapa 18).

RELEVANCIA MELODRAMÁTICA DEL *MILIEU*. Si el melodrama de 1800 llevaba a menudo la acción a lugares de la naturaleza desolados, misteriosos, salvajes, intimidantes, que alcanzaban incluso el honor de subir a veces al mismo título de la obra, encontramos espacios que parecen su equivalente en la ciudad moderna (la nevada en la *Barrière d'Enfer*, los muelles del Sena, la noche...). El *milieu* mantiene en la ficción una relevancia que la Psicología corrobora en el mundo real.

PREDOMINIO Y CONNOTACIÓN NEGATIVA DE LOS ESPACIOS INTERIORES. Los espacios interiores, a diferencia de otros repertorios, como las distintas ‘utopías’ que hemos tratado, son predominantes, un predominio que se prolongará en la ópera de ambiente urbano del siglo XX. Los espacios nunca son neutrales: la vida en espacios cerrados y la lejanía de la naturaleza se perciben como carencias. En nuestro repertorio los espacios cerrados tienen una influencia negativa: en las obras que acaban mal, que son casi todas, la acción progresa hacia ese final infeliz y normalmente trágico en esos espacios interiores, en correspondencia también con fobias diagnosticadas. En la única que acaba bien (*Louise*) se mantiene esa connotación negativa, que es la misma que se aprecia en los antiguos melodramas de principios del XIX.

¹⁴³⁰ AUGÉ 1, p. 81.

PREGNANCIA Y SIMBOLOGÍA DE LOS ESPACIOS ENTREABIERTOS. Los espacios interiores pueden no ser totalmente cerrados, sino entreabiertos o permeables: las ventanas o puertas abiertas al exterior dotan al escenario de una pregnancy llena de posibilidades que facilita el desenvolvimiento de la acción y que se carga también de significado. Además, el espacio cerrado (con todas sus connotaciones) puede dejar de serlo cuando se abren las ventanas (al final del A.I de *La Traviata*) y el espacio entreabierto puede convertirse en cerrado cuando cesa la presencia del exterior (cierre de cortinajes en el A.II de *Fedora*, apagón de París en el A.IV de *Louise*). La opresión del espacio interior disminuye cuando es entreabierto: en las dos obras menos truculentas, que acaban mal pero sin muerte (*Zazà* y *La Rondine*), los espacios interiores son siempre entreabiertos. Un interior puede ser permeable o entreabierto también solo acústicamente, como al final del A.II de *Fedora*. Hemos encontrado que la comunicación con el exterior llega a ejercer una influencia decisiva en el personaje que está dentro (*Traviata* y *Louise*) y puede marcar contrastes dentro-fuera, espacio privado-público, burgués-popular y arriba-abajo (A. III de *Zazà*).

PREDOMINIO DE VIVIENDAS Y LUGARES DE DIVERSIÓN ENTRE LOS ESPACIOS INTERIORES. Los espacios interiores, sean o no totalmente cerrados, suelen ser casas (aunque a veces sean casi ‘guardidas’ o precarios refugios), como es propio de la modernidad, del orden burgués y del protagonismo de mujeres (los espacios retratados entonces por la pintura hecha por mujeres), en sustitución de otros escenarios frecuentes en la ópera anterior y contemporánea al repertorio estudiado: el castillo, el palacio y la iglesia. Otros son lugares de diversión, lo que encaja también en el mito del París moderno.

LOS ESPACIOS ABIERTOS, ASOCIADOS A LA FELICIDAD, PERO TAMBIÉN AL DESAMPARO. Inversamente a lo que observábamos respecto a los espacios cerrados, asistimos al espectáculo de la felicidad en los espacios abiertos y en contacto con la naturaleza (*La Traviata*, *La Rondine*, *Fedora*, *Louise*), y es en los espacios abiertos donde, en todo caso, se busca escapar a la fatalidad y cambiar el curso de los acontecimientos. Aun así se aprecia una clara ambivalencia: los espacios abiertos son a veces lugares de desamparo (*Il Tabarro* y A.III de *La Bohème* de Puccini).

PREDOMINIO DE LOS ESPACIOS PRIVADOS ENTRE LAS CLASES ACOMODADAS. Los espacios privados predominan en los ambientes acomodados de manera coherente con la transformación de la ciudad, que vuelve la espalda a los espacios públicos, cada vez más hostiles, que se van convirtiendo en inhóspitas vías de tráfico. En las obras de ambiente popular, protagonizadas por bohemios y obreros, los escenarios se reparten por igual entre espacios privados y públicos (hemos visto que en las adaptaciones cinematográficas incluso se añaden nuevos espacios públicos).

CONCEPCIÓN CAPITALISTA DEL ESPACIO. Apenas se hace caso de tantos hitos monumentales como existen en París. El derribo de la casa de Julien en el A.IV de *Louise* es la constatación realista del nuevo concepto del espacio que prima en la ciudad moderna: una concepción cambiante, flexible, abierta a nuevas oportunidades: capitalista, en una palabra, frente a la permanencia de los viejos lugares, a la vinculación, el compromiso o el arraigo.

IMPORTANCIA DRAMÁTICA DE LA FRONTERA HORIZONTAL. La tensión centro-periferia se manifiesta en la importancia dramática de los espacios situados al borde de la ciudad. En esa frontera tienen lugar las grandes decisiones, los actos más trascendentales (*La Traviata*, *La Bohème* de Puccini y *La Rondine*), y dos de las óperas se ubican íntegramente en esa frontera (*Louise* e *Il Tabarro*).

RELEVANCIA PROXÉMICA DE LA DIMENSIÓN VERTICAL. Las buhardillas y el río, en los extremos, en las fronteras superior e inferior, son los lugares de nuestros personajes marginales, y los niveles intermedios, entre el suelo y el tejado, se reservan para los acomodados.

TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO URBANO EN FRONTERA POR LA NOCHE. La noche obra una transformación del espacio público urbano, que es abandonado por sus usuarios habituales, despojado de sus funciones, ‘usurado’ y convertido en otra frontera, entre otros, por los protagonistas de las obras que estudiamos. Casi la mitad de los escenarios son nocturnos.

TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO URBANO EN FRONTERA POR EL INVIERNO. El frío del invierno persigue a los personajes de las dos *Bohème*, mata

de tisis a Mimì, se anticipa en la noche neblinosa de *Il Tabarro*, cuando Giorgetta busca refugio bajo el abrigo de su marido, y pone sitio al dormitorio donde agoniza sola la *Traviata*. La tragedia de Fedora arranca de un crimen cometido en el invierno ruso. El invierno es también un cerco, una frontera de enfermedad y muerte, que se estrecha entorno a los protagonistas.

LA FRONTERA, ESPACIO DE LA TRANSGRESIÓN. La tendencia a las localizaciones en espacios fronterizos ha de obedecer a una simbología transmitida por la cultura en general, que a todo el mundo diga algo¹⁴³¹, por más que no podamos traducir los símbolos término a término. El límite espacial es la metonimia del límite moral. Dentro está la norma, el sistema; fuera la trasgresión. Por algo el lugar antropológico empieza por el establecimiento de una frontera que lo separe de la naturaleza¹⁴³². Pero todos los sistemas empiezan a degradarse por los límites, porque el ser humano extiende sus dominios desafiando las prohibiciones¹⁴³³. Los espacios fronterizos no son, por descontado, los únicos de la ciudad moderna; ni siquiera los únicos de que se ocupa la narrativa ni el teatro de la época. Son, más bien, espacios raros, marginales, en el sentido propio del término. Se parecen al mundo del sueño en relación con la vigilia. Las acomodadas residencias burguesas, la Bolsa y los teatros, las redacciones de los periódicos son ámbitos prácticamente ignorados en nuestras óperas¹⁴³⁴.

Los personajes.

ESPACIOS COMO INDICADORES DE LOS PERSONAJES. Están elegidos en función de ellos y de su destino: la ópera sube con los bohemios desde el Barrio Latino de mediados del XIX (*La Bohème*) a la colina de Montmartre del cambio de siglo (*Louise*). Sigue a los elegantes desde el Bulevar en 1850 (*La Traviata*) a la *rue Rivoli* en el II Imperio (*La Rondine*), al París histórico de la otra orilla (*Zazà*) y, tal vez, a los palacetes de los Campos Elíseos en *Fedora*. Observa a los proletarios que cruzan

¹⁴³¹ BARTHES 1, p. 264.

¹⁴³² AUGÉ, p. 49. Recordemos los mitos sobre la fundación de Cartago por Dido o de Roma por Rómulo.

¹⁴³³ MALÉVICH, pp. 434-5.

¹⁴³⁴ La excepción sería el salón de los Dufresne, en *Zazà*. En los salones de las cortesanas (Violetta, Flora y Magda) hay lujo, pero faltan el orden, la respetabilidad y la estabilidad.

las barreras al amanecer (*La Bohème*) y a los que transitan desapercibidos por el Sena con sus gabarras (*Il Tabarro*).

PREFERENCIA POR LO POPULAR. La ópera verista se interesó preferentemente, aunque no en exclusiva, por ciertos segmentos sociales, por los estratos populares. Lo popular está casi siempre presente en el corpus estudiado: cada vez más desde su tímida aparición en forma de comparsas del Carnaval en *La Traviata*. *La Rondine*, esa ‘pequeña *Traviata*’, se muestra también parca y confina lo popular al espectacular Acto del *Bullier*. La única excepción es *Fedora*, la menos parisina de las ocho óperas. Lo popular se asimila a lo urbano, y al parecer, a la imagen de París. Coincide en esto con la obra de muchos pintores, como hemos visto, también interesados por el espectáculo de lo próximo, cotidiano y callejero; por unos ‘héroes de nuestro tiempo’, modernos, sin especial carisma ni cualidades sobresalientes.

IMAGEN FRAGMENTARIA E INCOMPLETA DE LA SOCIEDAD URBANA. Aunque el protagonismo corresponde en general a gente del pueblo, aparecen, aunque sea en papeles menores, muchos estratos sociales: aristócratas (*Fedora*, *La Traviata* y las dos *Bohème*), burgueses (*La Rondine*, *Zazà*, *La Traviata*, *La Rondine* y las dos *Bohème*), grandes cortesanas (*La Traviata* y *La Rondine*), gente de la farándula (*Zazà*), bohemios (*Bohème* y *Louise*), obreros (*Louise* e *Il Tabarro*) y grisetas (las dos *Bohème*).

PROTAGONISMO DE PERSONAJES MARGINALES. En los espacios fronterizos se deciden las vidas de unos personajes de elección también fronterizos: el artista bohemio, el proletario al borde de la marginalidad, la cortesana, la mujer incluso... Se marcan las diferencias entre los burgueses y estos personajes que no lo son, diferencias que atañen a sus usos y convenciones, pero también a sus espacios. En cuanto a lo primero, el orden, los compromisos sociales y familiares, el egoísmo y la mentira se atribuyen al personaje burgués; el desorden, la falta de sentido práctico, la vida libre de ataduras, la generosidad y la autenticidad son las cualidades de nuestras heroínas y héroes, y hay en todo ello un componente utópico en contradicción con la ciudad moderna.

El teatro de la época presentaba al artista como frívolo, con sucesivas amantes, expansivo hasta el ridículo, preocupado por su apariencia, por encima de

convencionalismos y necesidades materiales; pero también peligroso para sí mismo y cuantos le rodean, a causa de sus pasiones desbordadas¹⁴³⁵: este doble aspecto se reproduce en el **bohémio** de la ópera. Su comportamiento se aparta de la norma, lo diferencia del burgués: usa libremente del tiempo y tiene hábitos noctámbulos; es exhuberante en vez de moderado; no se escandaliza de nada; no trabaja en nada útil a la familia...

El **obrero** se asoma como protagonista a dos de nuestra pequeña muestra de ocho óperas (*Louise* e *Il Tabarro*): todo un récord (25%) teniendo en cuenta que en el periodo 1880-1914 solo el 2% de las obras de teatro representadas en París tuvieron como protagonistas a obreros¹⁴³⁶.

LA MUJER COMO PERSONAJE FRONTERIZO. La condición de la mujer en el siglo XIX la hace un personaje fronterizo que participa a medias de la vida social: generalmente conservadora, acomodada a la norma y asociada a la suerte del marido, en la práctica como una menor de edad según el Código Napoleónico, es vulnerable a las asechanzas que conspiran contra su honorabilidad. Pero cuando vive independiente es un ser marginal, estigmatizado como fuente del mal.

Protagonizan las óperas de que nos ocupamos Violetta, Mimì, Fedora, Louise, Magda, Zazà y Giorgietta. El pecado de todas ellas es entregarse al amor verdadero. Louise es la única que no resulta castigada.

EL ENFERMO COMO PERSONAJE FRONTERIZO. También la enfermedad coloca a las personas en una cierta frontera: la tuberculosis aísla al enfermo de su comunidad y lo condena a una especie de exilio; hace de él alguien especial, liberado de las convenciones burguesas; la tuberculosis llega a interpretarse como una rebelión del cuerpo, como expresión del exceso de sentimientos y de la insatisfacción de los deseos; incluso, desde el punto de vista económico, como una forma de derroche de las propias fuerzas, de despilfarro frente a las virtudes tan burguesas de la moderación y el orden.

PERSONAJES MELODRAMÁTICOS. ¿Por qué esa preferencia por personajes marginales o fronterizos, común al repertorio historicista (*Rigoletto*)?

¹⁴³⁵ LEBEL, pp. 380-2.

¹⁴³⁶ *Ibid.*, p. 354.

Probablemente se prefieren porque son más literarios, porque les ocurren cosas emocionantes, porque son transgresores y llevan con ellos el conflicto, con ellos está la aventura y la tragedia y son más entretenidos que los ordenados burgueses que Flaubert trata en el terreno literario¹⁴³⁷. Como afirma Dominique Leroy, el teatro no está intrínsecamente ligado a la literatura¹⁴³⁸.

El inmenso organismo vivo que ve Zola en el París de finales del XIX, en que todos los elementos de la sociedad se mezclan y oponen, originando un constante movimiento de descomposición y recomposición, ya no es un refugio que ofrezca seguridad ni protección¹⁴³⁹. Eso es lo que manifiestan nuestras óperas cuando prefieren estos protagonistas para sus melodramas modernos¹⁴⁴⁰. ¿Qué ópera que no sea melodramática triunfa y se mantiene en el repertorio? La ópera no buscó entonces entre los dramaturgos que han sobrevivido: Shaw, Pirandello, Chejov, Jarry, Strindberg... Eso llegó más tarde, cuando en el siglo XX la ópera se desprendió del melodrama. Pero en el tiempo que estudiamos prefería adaptaciones de Shakespeare, o de Hugo, Scribe, Dumas, Sardou... Por cierto, lo que más gustaba entonces a las grandes estrellas del teatro, cuyo histrionismo enardecía a los públicos. Todo aquello pasó, salvo algunas excepciones tocadas por la varita mágica de la ópera que siguen subiendo hoy a los escenarios.

Hay algo más junto a esta elección que va contra el gusto moderno en materia teatral, y que hace que, sin embargo, aquellas óperas se sigan representando. La música, que eleva el melodrama a un plano superior; ennoblece lo que toca; añade, por aquella cualidad ‘narrativa’ que le atribuíamos al principio, hondura a las emociones y carácter de los personajes, además de ennoblecerlos, como hemos comprobado repetidamente. La ópera, entidad distinta del drama y del concierto, con su propia viabilidad, hace que aceptemos gustosos lo que sin la música rechazaríamos por su falta de verosimilitud psicológica o de calidad literaria.

¹⁴³⁷ George Sand lo vio claramente y escribió en *La Liberté* del 22 de diciembre de 1869, ante la publicación de *L'éducation sentimentale*:

C'est la fin de l'aspiration romantique de 1840 se brisant aux réalités bourgeoises. (FLAUBERT, p. 310)

¹⁴³⁸ La escena impone sus propias leyes, su elemento poético depende de su eficacia, que a su vez depende de una serie de convenciones: escenas obligatorias, desenlace juicioso, trucos... (LEROY, pp. 37-8).

¹⁴³⁹ DE DIEGO, p. 33.

¹⁴⁴⁰ En todo caso no es una novedad. También en esto hay una larga tradición: ¿qué fue la novela picaresca? O, ¿acaso no caricaturiza *The Beggar's Opera* la curiosidad del público por la vida de delincuentes y prostitutas?

La ciudad.

LA CIUDAD COMO ELEMENTO PERTURBADOR. Hemos visto que la ciudad en la ficción puede llegar a ser un personaje decisivo. Así se presenta explícitamente en *Die tote Stadt* y, dentro de nuestro repertorio, en *Louise*. En las óperas sobre el París moderno la ciudad suele hacer imposible la historia de amor: el espacio para el amor está en la naturaleza. Hay aquí un componente desmitificador de París y la vida parisina, en la que una red de relaciones sociales y de convenciones obliga a que cada uno haga lo que le corresponde, se repita siempre a sí mismo y lleve una vida vacía que no puede satisfacer a quien aspire a algo más. Esa aspiración insatisfecha solo se imagina lejos de París: de París intentan huir Violetta y Magda, aunque serán atraídas de nuevo; París mata a la primera, como a Mimì (en el repertorio historicista, la Mantua que destruye a Gilda en *Rigoletto*, no es sino París disfrazado a causa de la censura); a Zazà la excluye y la expulsa. Pero Giorgetta y Louise cifran en París su felicidad (como Manon): solo la última vive para intentarlo y el telón cae cuando empieza su historia. La ópera del siglo XX, mucho más variada en sus temas, ahondará siempre en el carácter problemático de la ciudad.

IDENTIFICACIÓN DE PARÍS CON LA MODERNIDAD, un valor ligado a la burguesía. Dentro del repertorio de la ópera verista, París es la ciudad moderna por excelencia, el lugar donde siempre se ambienta cualquier historia urbana contemporánea o muy reciente, debido sin duda a tres factores: la vigencia del mito de París que se prolonga desde el siglo XIX hasta la II Guerra Mundial, superando cronológicamente el corpus acotado; la influencia predominante del teatro francés, que proporcionó modelos y argumentos, en la ópera de aquel tiempo (también en la italiana); y la importancia de París como plaza operística en la que todos los compositores querían triunfar. París es en aquella época el modelo de la modernidad, y además es un modelo interclasista: el de rico, hecho de elegancia (moda de París, perfumería, e industria de lujo) y mundanidad; el de burgués que sabe vivir bien; el de artista triunfador y el de bohemio; el de obrero, alegre y desenvuelto para divertirse, revolucionario cuando toca acudir a las barricadas; hasta las prostitutas de todo el munto copian a las de París; se imitan sus espectáculos (cabaret), su cocina, lo que los franceses grandilocuentemente llaman su ‘civilización’...

SUPERIORIDAD Y PECADO DE PARÍS. Se han visto ejemplos del sentimiento de superioridad del parisino sobre el de fuera. Además, el tópico del menosprecio de Corte, la afición a la sátira de la ciudad, comprobada en otros repertorios operísticos y otros discursos musicales, y la invención de utopías que niegan la ciudad moderna son lujos que ésta se permite, precisamente por reconocerse como el lugar del progreso, con capacidad de cambio. La ciudad es el espacio de la autocrítica, frente a otros mundos estables. Incluso cuando algunos personajes buscan la felicidad huyendo de París, ¿no esperan encontrarla precisamente porque son parisinos, con una mentalidad distinta e independientes del lugar adonde escapan?

Pero esta superioridad tiene un alto precio: la depravación y el culto al dinero, la violencia revolucionaria y la impiedad destruyen la armonía íntima de sus habitantes y los desubican, embotan sus sentimientos, matan los ideales (la basílica del *Sacré-Coeur* está ahí para recordarlo). La bondad, la sinceridad, los sentimientos profundos, el compromiso florecen en otros lugares de costumbres sencillas, religión y comunión con la naturaleza.

PARÍS, CIUDAD-ISLA. Tal como corresponde a su personalidad, además de su estructura y modo de crecimiento concéntrico, no parece tener otra relación con su entorno que acoger a viajeros y ‘náufragos’ venidos a veces de muy lejos. Sus habitantes ignoran el mundo exterior y se sienten superiores a los de fuera. Su fuerza centrípeta se impone sobre la centrífuga: es difícil escapar a su atracción (*La Traviata* y *La Rondine*). Inversamente, desde fuera (Saint Étienne, por ejemplo, en *Zazà*, y San Petersburgo, en *Fedora*) se mira hacia París y se la tiene en cuenta.

CIUDAD POCO LEGIBLE. El París del repertorio verista resulta muy parcial y poco legible, sin que se pueda reconstruir un mosaico de barrios ni una red de caminos. Tumultuosa e inabarcable, inestable, la gran ciudad es tratada por la ópera de forma fragmentaria, momentánea, integrando indiscriminadamente todos los recursos propios de los demás discursos musicales. Hay además un interés muy sesgado hacia cierto tipo de historias, de tipo melodramático, de personajes irregulares y de sus espacios correspondientes: la frontera, que es el espacio de la transgresión; el interior de las casas, que es la prisión, a veces el ‘corredor de la muerte’ donde se aguarda la pena capital; y los espacios al aire libre y fuera de la ciudad, que representan la huída.

IMAGEN DE LA CIUDAD MODERNA DIFERENTE EN OTROS DISCURSOS. La imagen de París que ofrece la literatura de la época es, lógicamente, mucho más completa que la de la ópera: baste el cotejo entre *La Traviata* y *La Bohème* y sus novelas de origen. ¿Qué puede haber comparable a la ambición de exhaustividad de Balzac, su meticulosa descripción del medio (calles, evolución de los barrios, interiores de casas) que condiciona a sus habitantes, la amplia y representativa galería de éstos (su aspecto, arreglo y cuidado del cuerpo, carácter y sentimientos, los distintos segmentos sociales), el papel del dinero, los aspectos infernales de París...¹⁴⁴¹? ¿Dónde encontrar como en Zola la metamorfosis de París bajo Haussmann, el mundo de los grandes almacenes o el de los mercados, los escenarios populares, burgueses, del gran mundo o de las *cocottes* y especuladores¹⁴⁴²? Hemos visto también numerosos ejemplos de ennoblecimiento de los personajes respecto a sus antecedentes literarios y teatrales, que nacieron bajo una luz más cruda.

La pintura realista e impresionista, por su parte, huye del drama, del énfasis, de lo sentimental. Materializa en un cuadro lo que tiene delante: el ojo ve, un ojo ‘inocente’, según la idea de Ruskin, y la mano pinta, o eso pretende; nunca busca lo extraordinario, ni lo pintoresco ni lo que tiene carácter; el tema no existe. Descarta por igual la escena emocionante y el *milieu* melodramático. Pero, a pesar de ese despegue tan opuesto a las obras de ficción que nos han ocupado, hemos encontrado en ella algunos paralelos con la ópera (preferencia por lo urbano sobre lo monumental; curiosidad por toda clase de tipos, también populares y marginales; atracción por lo inabarcable, tumultuoso y fugaz, por lo muy próximo y cotidiano; factura abocetada y expresiva...) y nos ha permitido reconstruir el aspecto visual de todos los espacios y sus habitantes.

VIGENCIA DE LA IMAGEN DE PARÍS QUE DA LA ÓPERA. No siendo única ni completa, esta imagen ha seguido presente (película *Un americano en París*) y sigue en el imaginario colectivo merced a la permanente popularidad de algunos de los títulos estudiados (especialmente *La Bohème* de Puccini y *La Traviata*) y es parte importante del mito de París.

PRIMA LA CIUDAD DE LA FICCIÓN SOBRE LA REAL. A pesar de la ambientación realista de las óperas analizadas y de las referencias concretas a lugares

¹⁴⁴¹ STEVENSON.

¹⁴⁴² KRANOWSKI.

conocidos, la ficción prima sobre la realidad, y se aprecian distorsiones espaciales. Barbara Fraticelli¹⁴⁴³ ha sabido extraer unas formulaciones para el análisis de los espacios de una ciudad moderna a partir de la obra de Italo Calvino *Le città invisibili*, considerando las fases de la interiorización del espacio que se opera en los recuerdos. Nos ayudarán a sistematizar esta cuestión:

a) Aunque hay coincidencias, la ciudad real es distinta de la de la ficción artística: nosotros lo hemos comprobado incluso en este repertorio pretendidamente realista, donde el *Café Momus* vuela de una orilla a otra para encajarse en el corazón del Barrio Latino, el Sena cambia su curso para dibujar una curva cerca de las viejas parroquias del Este de París, o una calle inexistente, la *Riva di Mazarino* suplanta probablemente al *Quai de Conti* u otra calle ribereña similar en la orilla izquierda.

b) El artista extrae de la ciudad solo lo que le interesa, la respuesta a su pregunta personal: así, hemos encontrado un París solo parcialmente legible, escorado hacia sus fronteras horizontales, verticales y temporales, que parece responder a la pregunta sobre el destino de quienes viven al margen de los valores burgueses.

c) El artista trae su propia imagen de una ciudad abstracta, fruto de sus vivencias y esquemas mentales, que aplica y concreta en el espacio vacío de la ciudad real que representa: hemos visto los elementos autobiográficos en la génesis de *La Traviata*; cómo Puccini no conocía París cuando compuso *La Bohème*; que Giordano reproduce tópicos de opereta; que Charpentier escribe sobre un Montmartre sin *Sacré-Coeur* desde la nostalgia, en Roma, donde disfruta de su beca; así como la adhesión al teatro ‘social’ de Leoncavallo. Y cómo todo eso tiñe el resultado final de sus obras¹⁴⁴⁴.

d) La palabra poética constituye un nuevo espacio por sí misma que da cabida a todos los elementos del discurso: cada una de nuestras obras no es París, es un mundo propio y completo, es *La Traviata* o *La Bohème*. Cada una de ellas es toda una ciudad en sí misma, con su coherencia interna (sobre esa coherencia se edifican las películas de estas óperas y la prolongan). Justamente la dificultad y el interés de nuestro trabajo surgen cuando pretendemos hacer una lectura de París a partir de la combinación de todas ellas.

¹⁴⁴³ FRATICELLI, pp. 10-4.

¹⁴⁴⁴ Orhan Pamuk, el escritor de Estambul, expresa lo visto hasta aquí de esta manera: *Pero cualquier cosa que digamos sobre las características generales de una ciudad, sobre su alma o su esencia, acaba convirtiéndose de forma indirecta en una confesión sobre nuestra vida y, especialmente, sobre nuestro estado espiritual. La ciudad no tiene otro centro sino nosotros mismos* (PAMUK, p. 401).

e) La ciudad creada por la palabra poética, reflejo de la interioridad de su autor, se convierte en un ser vivo que piensa y se recuerda a sí misma: en la ópera se manifiesta especialmente con el recurso musical a la cita, la repetición, el *Leitmotiv* y variaciones de motivos musicales, del principio al fin de la obra; hemos encontrado también citas de unas óperas en otras, incluso en un caso, de nuestro mismo repertorio (*La Bohème* citada en *Il Tabarro*, por el autor de ambas).

La ideología.

LA ÓPERA, TRANSMISORA DE IDEOLOGÍA. La ópera estaba más controlada por las autoridades, a causa de su popularidad, de su repercusión social y de congregar en el teatro a tantos espectadores, que otros productos artísticos, con lo que se convertía en instrumento de propaganda de la ideología burguesa. La ópera dependía grandemente de la censura, como hemos visto con Verdi, y del apoyo de las autoridades, y se dirigía en primer lugar al público burgués, pero de hecho su alcance era mucho mayor. A la capacidad adoctrinadora del teatro une la seducción de la música.

VALORES URBANOS EXPLÍCITOS: LIBERALISMO PERO NO PATRIOTISMO. Hemos encontrado en el repertorio estudiado una serie de valores explícitamente atribuidos al moderno París: la libertad personal y el progreso individual, la solidaridad, el progreso social, la actividad, tanto en lo que se refiere a la creación cultural, como a la producción y a las diversiones, la velocidad, el laicismo (ya hemos visto que prudentemente atenuado en algunos casos: *La Traviata*, *La Bohème* de Puccini y *Zazà*), la modernidad, en suma, antítesis de lo que encontrábamos la Brujas de *Die tote Stadt*. Estos valores hacen de París el foco de atracción de muchos que tienen aspiraciones, como corroboran la literatura y los estudios demográficos. Es ajeno, en cambio, a este repertorio el patriotismo, valor importante en muchas óperas de ambiente histórico hasta mediados del siglo XIX, pero solo excepcionalmente después debido a la evolución socio-histórica. Sí hay ejemplos, en cambio, de identificación local con el barrio y con el estrato social (*Louise* e *Il Tabarro*, en un extremo, y *La Traviata* en el otro).

VALORES IMPLÍCITOS: EL ORDEN BURGUÉS. Se pueden deducir también algunos valores implícitos como matrimonio, familia, trabajo, moderación en las costumbres y decoro. Que siete de las ocho óperas estudiadas acaben mal resulta ejemplarizante: aviso de navegantes y escarmiento de transgresores. Se impone el orden burgués, como queda bien explícito en *Zazà* y *La Rondine*, o en *La Traviata*. Pero entre tanto, los espectadores pueden vivir otras vidas de las que tienen necesidad, colmar carencias psicológicas, relacionadas en este caso con la pasión amorosa, simpatizar con esos personajes y acompañarlos en sus aventuras por territorios prohibidos, y morir finalmente con la heroína para seguir viviendo ‘con toda formalidad’ tras la representación.

LA OPOSICIÓN ENTRE CIUDAD Y CAMPO COMO CORTINA DE HUMO. Cuando la ópera contrapone la vida urbana a la del medio rural (escapadas al campo de *La Traviata* y *La Rondine* e inadaptación de los padres en *Louise* y de La Frugola y su marido en *Il Tabarro*; y por otro lado sueños urbanos de Louise y Julien, de Giorgetta y Michele en *Il Tabarro*) escamotea el verdadero antagonismo social de la época¹⁴⁴⁵, que sin embargo asoma ya en nuestro repertorio verista, como hemos visto. Siendo para el público de la ópera evidente la superioridad de la vida urbana, la idealización del mundo natural o rural bien puede servir para poner algún freno al cambio constante, prevenir ocasiones de conflicto y calmar a los sectores menos favorecidos apelando a valores tradicionales como en *L'amico Fritz*: la limpieza de sentimientos, las costumbres sencillas, la religión y las tradiciones y, como resultado de todo ello, la armonía social y personal que se echa de menos en la gran ciudad: es el mismo discurso de Ruggero en *La Rondine*.

CONSERVADURISMO DEL MELODRAMA, ATEMPERADO EN ESTE REPERTORIO. Cinco de las óperas estudiadas tienen un carácter predominantemente melodramático: *La Traviata*, las dos *Bohème*, *Fedora* e *Il Tabarro*. Las otras tres lo tienen atenuado y acaban sin sangre. Solo una de ellas, *Louise*, acaba bien: la heroína no es castigada y emprende por fin la vida que quiere con su amante. Pero es una excepción: si entre los valores propios de lo urbano está la apertura a las novedades, lo nuevo puede rechazarse cuando implica la quiebra de la hegemonía de

¹⁴⁴⁵ CASTELLS, pp. 95-106.

quien la tiene¹⁴⁴⁶. La simpatía por los desheredados no va más allá del exabrupto episódico (Luigi en *Il Tabarro*) o, más frecuentemente, de la efusión de lágrimas. La reivindicación de los humildes y los desgraciados es sentimental, mueve a la compasión y se limita a reprochar la dureza de corazón de la gente acomodada, su egoísmo o su hipocresía (Dufresne en *Zazà*, pero también Rambaldo en *La Rondine* o los amigos elegantes que abandonan a Violetta enferma en *La Traviata*). Como mucho pretende la caridad, sin cuestionar el orden vigente. La ópera aporta así su contribución a la solidaridad, que es un mecanismo privilegiado por la ciudad para evitar la violencia¹⁴⁴⁷. Los marxistas reprocharon al melodrama, espectáculo popular y edificante, acomodado a la ideología burguesa, que nunca sugería las causas sociales que propician la existencia de víctimas y verdugos¹⁴⁴⁸.

Todo esto tiene matices: en *La Traviata* Germont resulta mejor persona que su antecedente literario, pero no por eso deja de cumplir con su ‘deber’ de preservar el buen nombre y los intereses de su familia aun a costa de la tragedia de Violetta, por mucho que él mismo la llore con el público al final de la obra. Existen diferencias entre las dos *Bohème*: en Leoncavallo, y no en Puccini, estallan por momentos acentos de denuncia que también encontramos en *Zazà*, donde el burgués traidor acaba siendo tan antipático. El padre de Louise endurece su discurso sobre la sociedad desde la resignación del A.I a la desesperación del último. En *Il Tabarro* se aprecia la influencia del teatro de Zola: ninguno de los personajes es realmente culpable de la tragedia; es el medio en que viven, la manera en que está constituida la sociedad; de hecho, el discurso contestatario de Luigi no aparece en *La Houppelande*. En *La Rondine* se impone el sentido común y el conformismo: nadie obliga a los amantes a separarse, sino que Magda resuelve ‘sensatamente’. En *Fedora* es una equivocación la que pone en marcha la tragedia, pero nada habría ocurrido si Loris pudiera confiar razonablemente en la policía y la justicia de su país (en todo caso, esta vez se trata de un conflicto extranjero).

LA ELECCIÓN DE LAS PROTAGONISTAS COMO REIVINDICACIÓN. Superpuesta a unos argumentos formalmente conservadores está la elección de los personajes principales, mujeres que mayoritariamente roban el

¹⁴⁴⁶ SANTOS 2, p. 94. Hauser observa que, reducida la aristocracia a la esfera privada, la burguesía triunfante constituye una clase capitalista conservadora y no liberal, por más que su forma de vida no sea tradicionalista (HAUSER, pp. 6-7).

¹⁴⁴⁷ MONGIN, p. 114. Es lo mismo que podemos encontrar en algunas obras de Arniches.

¹⁴⁴⁸ OLIVA, p. 263.

protagonismo a los hombres y se encaraman al mismo título: *Traviata*, *Zazà*, *Fedora*, *Louise*. Son todas ellas ‘buenas en el mejor sentido de la palabra’ -incluso algunas rezan-, y todas, salvo una, resultan derrotadas. Ninguna es, claro está, una revolucionaria, ni tiene una ‘mirada de prostituta poco sumisa’, como la de las modelos de Manet que tanto molestan a los burgueses. Las cosas están dispuestas en las óperas, más que en los dramas y mucho más que en las novelas que les sirvieron de fuente, para que el espectador -y especialmente la espectadora- simpatice con ellas, se rinda a su bondad y encanto, sufra con las injusticias que padecen, sienta que no son culpables sino, por momentos, auténticas heroínas, llore por su generosidad y casi muera con ellas. Las lágrimas suelen despertar sentimientos caritativos pero también a veces un malestar profundo por la injusticia de la sociedad: la condición de la mujer, la dureza de las relaciones sociales, el contraste obscuro entre la riqueza y la pobreza...

LA EXCEPCIÓN: OPTIMISMO REVOLUCIONARIO EN *LOUISE*.

Louise es un caso aparte: con una cierta crueldad resultan derrotados los padres conservadores. *Louise*, la ópera, defiende una ideología revolucionaria, predica la emancipación de los jóvenes, el amor libre y la superación de prejuicios y convenciones de la generación anterior, y presenta la injusticia de una sociedad que condena a la pobreza a la mayoría en aras de la opulencia de los burgueses. Enlaza así con las óperas ambientadas en el Antiguo Régimen, que enfatizaban el rechazo a aquel mundo injusto y caduco, y aplica su mensaje a un presente que no considera inamovible. No es el utopismo condenado a la derrota de los bohemios ni el de los que añoran el campo, ni tampoco el de otros repertorios visitados: la utopía, que en principio negaba la gran ciudad moderna, es posible. No solo eso: si ha de tener finalmente un lugar es París, en cuanto sus habitantes se decidan a vivir de acuerdo con sus ideales, a tono con las posibilidades de la ‘capital de la modernidad’. ¿No está la impronta del pensamiento utópico incluso en la geometría, equipamientos y grandes zonas verdes de su nuevo urbanismo?

8. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Obras de referencia

BAKER, Th. y SLONIMSKY, N.: *Dictionnaire biographique des Musiciens*, R. Laffont, París, 1995.

BATTA, A.: *Ópera*, Könemann, Barcelona, 1999.

BERTHELOT (dir.): *La grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*. Lamirault, París, 1885-1902.

CORVIN, M. (2): *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Bordas, París, 1991.

DORSCH, F.: *Diccionario de Psicología*, Herder, Barcelona, 1991.

FÉTIS, F.J.: *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, F. Didot, París, 1867.

GÓMEZ GARCÍA, M.: *Diccionario Akal de Teatro*, Akal, Madrid, 1997.

LAZARE, F.: *Dictionnaire administratif et historique des rues de Paris et de ses monuments*, Lazare, París, 1844-9.

LEROY, D.: *Histoire des Arts du Spectacle en France*, l'Harmattan, París, 1990.

PAVIS, P.: *Dictionnaire du Théâtre*, Colin, París, 2002.

RICE, T., PORTER, J., y GOERTZEN, C. (eds.): *The Garland Encyclopedia of World Music*, Garland, N.York-London, 2000.

SCHÖNPFLUNG, W., ARNOLD, W. y otros: *Diccionario de Psicología*, Rioduero, Madrid, 1979.

SICA, P.: *Historia del urbanismo*, Inst. de Est. de Admon. Local, Madrid, 1981.

VALLS, J.L.: *Diccionario freudiano*, J. Yebenes SA, Madrid, 1995.

VV.AA.: *Teatro, circo y music-hall*, tomo V de *La Gran Enciclopedia del Espectáculo*, Argos, Barcelona, 1967.

VV.AA.: *The New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan, Londres, 1992

Fuentes:

fonográficas y audiovisuales.

ADAMS, J.: *Doctor Atomic*. Óp. Holandesa, L. Renes, 2008, BBC Opus (dvd).

ALFANO, F.: *Cyrano de Bergerac*. Óp. Montpellier, G. Blume, 2003, Deutsche Gram. (dvd).

BERG, A.: *Lulu*. Óp. París, P. Boulez, Deutsche Gram. 1979 (cd)

BERG, A.: *Wozzeck*. Óp. Viena, C. Abbado, 1987, Visual Ed. (vídeo).

BERLIOZ, H.: *Carnaval romano*. Fil. Berlín, Deutsche Gram. (cd).

BIZET, G.: *Les Pêcheurs de perles*. Liceo, C. F. Cillario, Carillón (cd).

BOESMANS, PH.: *Julie*. La Monnaie, K. Ono, Cypres (cd).

BOESMANS, PH.: *Reigen*. La Monnaie, S. Cambreling, Ricercar (cd).

CHARPENTIER, G.: *Louise*. Les Cours Raugel Orq., E. Bigot, 1935, Nimbus (cd).

CHERUBINI, L.: *Les deux journées*. Nueva Orq. y Cor. Berlín, C. Spering, Opus 111 (cd).

CILEÀ, F.: *Adriana Lecouvreur*. S. Carlo Nápoles, M. Rossi, 1959, Melodram (cd).

DONIZETTI, G.: *Belisario*. G.A. Gavazzeni, Opera d'oro (cd).

DONIZETTI, G.: *Maria di Rohan*. La Fenice, G.A. Gavazzeni, Mondo Musica (cd).

GAY, J.: *The Beggar's Opera*. Broadside Band, J Barlow, Hyperion (cd).

GERSCHWIN, G.: *An American in Paris*. Sinf. Radio Eslovaca, R. Hayman, 1989, Naxos (cd).

GIORDANO, U.: *Andrea Chénier*. Scala, O. de Fabritiis, 1941, EMI (cd).

GIORDANO, U.: *Fedora*. Metropolitan, R. Abbado, 1997(dvd).

GIORDANO, U.: *Madame Sans-Gêne*. RAI Milán, A. Basile, Great Opera Performances (cd).

GLASS, PH.: *Einstein on the Beach*. Ph. Glass Ens., P. Stewart, Nonesuch (cd).

HENZE, W.: *Boulevard Solitude*. Liceo, N. Lehnhoff, Euroarts (dvd).

HENZE, W.: *The Bassarids*. G. Albrecht, Koch Schwann (cd).

HINDEMITH: *Neues vom Tage*. Kölner Rundfunkor., J. Latham-König, Wergo (cd).

HINDEMITH: *Wir bauen eine Stadt*. Rundfunk-Kinderchöre Leipzig, H. Sandig, Berlin Classics (cd).

HONNEGER: *Rugby*. N. York Philharmonic, L. Bernstein, Sony (cd).

JANACEK, L.: *El caso Makropoulos*. Fil. Viena, Ch. Mackerras, Decca (cd).

KORNGOLD: *Die tote Stadt*. Orq. Radio Munich, E. Leinsdorf, RCA (cd).

LATTUADA: *Le preziose ridicole*. Orq. Emilia-Romagna, G. Masini, Aura Classics (cd).

LEONCAVALLO, R.: *La Bohème*. La Fenice, J. Latham-König, Nuova Era (cd).

LEONCAVALLO, R.: *Zazà*. Fil. Roma, S. Frontalini, Bongiovanni (cd).

LISZT, F.: *Années de pèlerinage*. L. Berman, Deutsche Gram. (cd).

MANOURY, PH.: *60th Parallel*. Orq. París, D. Robertson, Naxos (cd).

MARTIN, F.: *Monsieur de Pourceaugnac*. F. Martin, LYS (cd)

MASCAGNI: *L'Amico Fritz*. RAI de Turín, P. Mascagni, Cetra (cd).

MASSENET, J.: *Manon*. Capitole Toulouse, M. Plasson, 1982, EMI (cd).

MENOTTI: *The Consul*. Fest. Spoleto, R. Hickox, Chandos (cd).

MENOTTI: *The Telephone*. Or. Cámara Milán, P. Vaglieri, Nuova Era (cd).

MEYERBEER, G.: *Les Huguenots*. Elisabethian Sydney Or., R. Bonyng, Opus Arte (dvd).

MEYERBEER, G.: *Robert le Diable*. Óp. París, Th. Fulton, Gala Records (cd).

MUSORGSKI: *Cuadros de una exposición*. S. Richter, Philips (cd).

OFFENBACH: *La vie parisienne*. Capitole Toulouse, M. Plasson, EMI (cd).

POULENC: *Dialogues de carmelites*. Óp. Nacional Rhin, J. Latham-König, Arthaus Musik (dvd).

POULENC: *La voix humaine*. T. Imperial Compiègne, P. Jourdan, Kultur Video (dvd).

PREVIN, A.: *A Street Car named Desire*. Óp. S. Francisco, D. Palacio, Image Entertainment (dvd).

PUCCINI, G.: *Il Tabarro*. Óp. Roma, V. Bellezza, 1958, EMI (cd).

PUCCINI, G.: *La Bohème*. RCA Victor, T. Beecham, 1956, EMI (cd).

PUCCINI, G.: *La Rondine*. RCA Italiana, F. Molinari Pradelli, RCA (cd).

PUCCINI, G.: *Manon Lescaut*. Óp. Caracas, M. Veltri, 1972, Rodolphe (cd).

RIMSKI KORSAKOF, N.: *La leyenda de la ciudad invisible de Kitezh y la doncella Fevronia*. Óp. Kirov, V. Gergiev, 1999, Philips (cd)

ROSSINI, G.: *La scala di seta*. Sinf. Radio Stuttgart, G. Gelmetti, Euroarts (dvd).

SATIE, E.: *Musique d'ameublement*. Ens. Ars Nova, M. Constant, 2006, Apex (cd).

SATIE, E.: *Parade*. Soc. Conciertos Cons., L. Auriacombe, 1967, EMI (cd).

SCHÖNBERG, A.: *Erwartung*. N. York Phil., D. Mitropoulos, Sony (cd).

SCHÖNBERG, A.: *Von heute auf morgen*. Sinf. Radio Frankfurt, M. Gielen, 2000, Cpo (cd).

SCHUMANN: *Dichterliebe*. D. Fischer-Dieskau, Philips (cd).

SHOSTAKÓVICH: *La nariz*. T. Musical Cámara Moscú, G. Rozhdestvenski, 1975, Melodia-Le Chant du Monde (cd).

SMETANA: *Mi patria*. Fil. Viena, R. Kubelik, 1958, DECCA (cd).

VERDI, G.: *I Lombardi alla Prima Crociata*. Óp. Roma, G.A. Gavazzeni, Opera d'Oro, 1969 (cd).

VERDI, G.: *La Traviata*. Orq. Philharmonia, R. Muti, 1981, EMI (cd).

VERDI, G.: *Nabucco*. Óp. Viena, L. Gardelli, 1965, DECCA (cd).

VERDI, G.: *Rigoletto*. RCA Italiana, G. Solti, 1963, RCA (cd).

VIVES, A.: *Bohemios*. Sinf. Tenerife, A. Ros Marbá, Audivis Valois, 1994 (cd).

WAGNER, R.: *Das Liebesverbot*. Óp. Baviera, W. Sawallisch, 1983, Orfeo (cd).

WAGNER, R.: *Der Ring des Nibelungen*. Bayreuth, K. Böhm, 1966-7, Philips (cd).

WAGNER, R.: *Die Meistersinger von Nürnberg*. Fil. Berlín, R. Kempe, 1956, EMI (cd).

WAGNER, R.: *Parsifal*. Bayreuth, H. Knappertsbusch, 1951, Teldec (cd).

WAGNER, R.: *Rienzi*. Staatskapelle Dresde, H. Hollreiser, EMI (cd).

WAGNER, R.: *Tanhäuser*. Bayreuth, W. Sawallisch, 1961, Myto (cd).

WAGNER, R.: *Tristan und Isolde*. Covent G., F. Reiner, 1936, Naxos (cd).

WEILL, K.: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. D. Rusell Davies, Arthaus (dvd).

WEILL, K.: *Der Zar lässt sich photographieren*. Kölner Runfunkor., J. Latham-König, Capriccio (cd).

WEILL, K.: *Die Dreigroschenoper*. Radio Free Berlin Dance Or., W. Brückner.Rüggeberg, Masterworks (cd).

WEILL, K.: *Street Scenes*. Staatsoper Viena, C. Abbado, Arthaus (dvd).

fuentes literarias

ABRANTES, L.J. (duquesa de): *Les Salons de Paris*, Balland, París, 1984.

AZORÍN: *Españoles en París*, Espasa-Calpe, Madrid, 1984.

BALZAC, H. DE (1): *César Birotteau*, Nouv. Librairie de France, París, 1958.

BALZAC, H. DE (2): *Histoire des treize. La fille aux yeux d'or*, doc electrónico de la Bibl. Nal. de France, <http://www.scribd.com>

BALZAC, H. DE (3): *Le père Goriot*, Gallimard, París, 1972.

BALZAC, H. DE (4): *Les Paysans*, Larousse, París, 1954.

BALZAC, H. DE (5): *Splendeurs et misères des courtisanes*, Garnier, París, 1964.

BARRIÈRE, T. y MURGER, H.: *La Vie de Bohème*. Pièce en cinq actes, Bob's World of J. Massenet, www.bobsuniverse.com

BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, Éd. Du Seuil, París, 1968.

BENEDEIT: *El Viaje de San Brandán*, Siruela, Madrid, 1983.

CALVINO, I.: *Las Ciudades invisibles*, Unidad, Madrid, 1999.

CARRERE, E.: *El encanto de la bohemia*, González y Giménez, Madrid, 1911.

CYRANO DE BERGERAC: *Voyage dans la Lune (L'autre monde ou les États et Empires de la Lune)*, Garnier-Flammarion, París, 1970.

DARÍO, R.: “Hombres y pájaros” y “París nocturno”, en *Cuentos y crónicas*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000,

DAUDET, A.: *Numa Roumestan*, Rencontre, Lausana, 1966.

DELIBES, M.: *La sombra del ciprés es alargada*, Biblioteca El Mundo-Bibliotex, 2001.

DÉSAUGIERS, TOURNAY y GEORGE-DUVAL: *Monsieur Vautour ou le propriétaire sous le scellé*, Masson, París, 1805.

DÍAZ RODRÍGUEZ, M.: *Ídolos rotos*, Cátedra, Madrid, 2009.

DINESEN, I.: *Anécdotas del destino*, Alfaguara, Madrid, 1986.

DOSTOYEVSKI, F.M.: *Crimen y castigo*, Alianza, Madrid, 2004.

DUMAS, A. (hijo) (1): *La Dame aux camelias*, Calmann-Lévy. Le livre de Poche, París, 1983. Incluye un estudio de A. LIVIO y el texto completo de J. JANIN “Mademoiselle Marie Duplessis”. La edición de Akal, Madrid, 1983, se basa en la revisión que publicó el autor en 1872 e incluye la restitución completa de los pasajes suprimidos entonces. La de Anaya, Madrid, 1986, incluye un interesante apéndice y notas de su traductor, E. PASCUAL.

DUMAS, A. (padre) (2): “*Les trois dames. I*” en *Causeries, L’oeuvre d’Alexandre Dumas en ligne*, <http://www.dumaspere.com>

FLAUBERT, G.: *L’éducation sentimentale*, Librairie Générale Française, 1979.

GAUTIER, T.: *Mademoiselle de Maupin*, Garnier-Flammarion, París, 1966.

GENET, J.: *Le funambule avec L’enfant criminel*, Barbezat, 1958.

GIRARDIN, E. de: *Le Vicomte de Launay. Lettres parisiennes*, M. Lévy, Paris, 1862.

GOLD, D.: *La Houppelande*, Libr. Théatrale du Nouveau Siècle, París, 1911.

GÓMEZ CARRILLO, E.: “El alma sublime de París” y “Los primeros pasos en París”, en LÓPEZ-VEGA, M.: *El viajero modernista*, Llibros del Pexe, Gijón, 2002.

GREVILLE, F.: *The Greville Memoirs. A Journal of the Reigns of King George IV and King William IV*, vol III, Elibron Classics.

HEINSE, W.: *Ardinghello y las Islas Afortunadas*, Pre-Textos, Valencia, 2004.

- HOMERO: *Odisea*, Planeta, Barcelona, 1980.
- HUART, L.: *Le Bal Musard*, Gaittet, París, 1869.
- HUGO, V. (1): *Les chansons des rues et des bois*, Garnier-Flammarion, París, 1966.
- HUGO, V. (2): *Les Misérables*, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://www.scribd.com>.
- HUGO, V. (3): *Les Quatre Vents de l'Esprit*, Ollendorf, París, 1908.
- HUGO, V. (4): *Notre Dame de Paris*, Garnier-Flammarion, París, 1967.
- HUGO, V. (5): *Théâtre*, Garnier-Flammarion, París, 1979.
- JANIN, J.: "Mademoiselle Marie Duplessis" en DUMAS, A. (hijo): *La Dame aux camelias*, Calmann-Lévy. Le livre de Poche, París, 1983.
- LAPUYA, I.L.: *La bohemia española en París a fines del siglo pasado: desfile anecdótico de políticos, escritores, artistas, prospectores de negocios, buscavidas y desventurados*, Renacimiento, Sevilla 2001.
- LEMAÎTRE, J.: *Les contemporains. Études et portraits littéraires. Théodore de Banville. Sully-Prudhomme. François Coppée. Édouard Grenier. Madame Adam. Madame Alphonse Daudet*, Lecène et Houdin, París, 1886-1924.
- LEROUX, G.: *Le fantôme de l'Opera*, Le livre de poche, Libr. Gén. Française, París.
- LIVIO, A.: "Préface, commentaires et notes" en DUMAS, A. (hijo) (1): *La Dame aux camelias*, Calmann-Lévy. Le livre de Poche, París, 1983.
- LÓPEZ-VEGA, M.: *El viajero modernista*, Llibros del Pexe, Gijón, 2002.
- MACHADO, M.: "Impresiones" en LÓPEZ-VEGA, M.: *El viajero modernista*, Llibros del Pexe, Gijón, 2002.
- MAUPASSANT (1), G. DE: *Bel-Ami*, Havard, París, 1892.
- MAUPASSANT (2), G. DE: "Une Soirée" en *Boule de Suif. La Maison Tellier. Suivi de Madame Baptiste et de Le Port*, Gallimard, París, pp. 270-80.
- MAURIAC, C.: *La marquise sortit à cinq heures*, Gallimard, París, 1963.
- MUNTHE, A.: *Historia de San Michele*, Juventud, Barcelona, 1977.
- MURGER, H. (1): *Les Buveurs d'eau*, Lévy, París, 1862.
- MURGER, H. (2): *Scènes de la vie de bohème*, Garnier, París, 1924.
- MUSSET, A. DE (1): *La confession d'un enfant du siècle*, Charpentier, París, 1840.

MUSSET, A. DE (2): “Mimi Pinson. Profil de grisette”, en *Oeuvres complètes*, VII, Hébert, Paris, 1888, pp. 237-87.

MUSSET, A. DE (3): *Nouvelles et Contes I. Frédéric et Bernerette*, en La Bibliothèque électronique du Québec, <http://www.scribd.com>

NAVARRETE, R. DE: “El elegante”, en *Los españoles pintados por sí mismos*, Boix, Madrid, 1843.

NOËL, L.: *Histoire de Murger pour servir à l'histoire de la vraie bohème, par trois buveurs d'eau, contenant des correspondances privées de Murger*, Hetzel, París, 1862.

PAMUK, O.: *Estambul. Ciudad y recuerdos*, Mondadori, Barcelona, 2006.

PERRÍN, G. y PALACIOS, M. DE: *Bohemios*, Unión Musical Española, Madrid, 1980.

PUCCINI, G.: *Il Trittico. Libretti di Giuseppe Adami e Gioachino Forzano*, (introducción y notas de E. Rescigno), Ricordi, Milán, 1997.

RESTIF, N.M.: *Les Nuits de Paris ou le spectateur nocturne*, 1788-94 (colección de grabados conservada en la BNF).

RILKE, R.M.: *Cartas a Rodin*, Síntesis, Madrid, 2004.

RODENBACH, G.: *Bruges-la-morte*, Flammarion, París, 1998.

ROUSSEAU, J.J.: *Les rêveries du promeneur solitaire*, Le livre de poche, Libr. Gén. Française, París, 1983.

RUSIÑOL, S.: *Desde el molino e Impresiones de arte: Colección de artículos literarios. Viajes artísticos*, Garnier Hermanos, 1903.

RUSIÑOL, S.: *Obres completes*, Selecta, Barcelona, 1973.

SAND, G.: *La petite Fadette*, Lévy, Paris, 1869.

SARDOU, V.: *Tosca*, <http://www.gutenberg.org/etext/19540>

STENDHAL (1): *Le Rouge et le Noir*, vol. 2, Le Divan, París, 1927.

SUE, E.: *Les mystères de Paris*, R. Lafont, París, 1989.

VALLÈS, J.: *L'Insurgé*, Gallimard, París, 1975

VERLAINE, P.: *Romances sans paroles*, Le livre de poche, París, 1963.

VIGNY, A. de: *Poèmes antiques et modernes*, Fayard, París.

VVAA.: *Les Français peints par eux-mêmes: Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, 8 vols. L. Curmer, París, 1839-42.

WOOLF, V.: *Londres*, Lumen, Barcelona, 2004.

ZOLA, E. (1): *Au bonheur des dames*, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://www.scribd.com>

ZOLA, E. (2): *La confession de Claude*, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://www.scribd.com>

ZOLA, E. (3): *La Curée*, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://www.scribd.com>

ZOLA, E. (4): *Œuvres complètes*, Cercle du Livre Précieux, Hachette, Paris, 1962.

ZOLA, E. (5): *Paris*, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://www.scribd.com>

ZOLA, E. (6): *Une page d'amour*, La Bibliothèque électronique du Québec, <http://www.scribd.com>

fuentes cinematográficas

BERGMAN, I.: *Kvinnodröm (Sueños)*, película, 1955.

BERTOLUCCI y PASSOLONI, *La commare secca*, 1962.

CAMUS, M.: *Orfeu negro*, 1959.

CLAIR, R.: *Entr'acte*, 1924.

COMENCINI, L.: *La Bohème*, 1987.

COPPOLA, S.: *Marie Antoinette*, 2006.

CUKOR, G.: *Camille*, 1936.

GANCE, A.: *Louise*, 1938.

JACQUOT, B.: *Tosca*, 2001.

MCDONAGH, M.: *In Bruges*, 2008.

MINNELLI, V.: *An American in Paris*, 1951.

PATRONI GRIFFI, G.: *Tosca*, 1992.

ROSI, F.: *Carmen*, 1983.

ROBBINS, J. y WISE, R.: *West Side Story*, 1961.

SCHROEDER, B.: *More*, 1969.

TRUFFAUT, F.: *La chambre verte*, 1978.

ZEFFIRELLI, F.: *La Traviata*, 1983

ZEFFIRELLI, F.: *Tosca*, 1974.

fuentes cartográficas

BRAUN, F. y HOGEMBERG, F.: *Civitates Orbis Terrarum*, Brujas, 1572.
http://historic-cities.huji.ac.il/france/paris/maps/braun_hogenberg_I_7_b.jpg&imgrefur

BROCKHAUS AND EFRON ENCYCLOPEDIA DICTIONARY (1890-1907).

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b3/Brockhaus_and_Efron_Encyclopedic_Dictionary_b44_801-0.

COLTON, J.H.: *The Environs of Paris*, Colton, N. York, 1856.
http://www.murrayhudson.com/antique_maps/countries_maps/Paris.htm&usg

DEFOSSE, P.: *Plan de Paris*, 1920.
http://vacani.icc.es/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT

GIRARD, X.: *Plan de la ville de Paris divisé en 12 arrondissements, en 48 quartiers indiquant tous les changements faits et projetés*, Goujon&Andriveau, París, 1843.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Map_of_Paris_1843_pari000126.jpg

STOCKDALE, J.: *Rome. Paris*, 1800.
historic-cities.huji.ac.il/.../rome/.../stockdale_1800_rome.html
http://historic-cities.huji.ac.il/france/paris/maps/stockdale_1800_paris_b.jpg&imgrefur

VAUGONDY, G.: “Environs de Paris” en *Atlas Universel*, París, 1757.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/01/Robert_de_Vaugondy_-_Environs_de_Paris.

Bibliografía sobre música

ADORNO, TH. (1): *Essai sur Wagner*, Gallimard, París, 1966.

ADORNO, TH. (2): *Sobre la música*, Paidós, Barcelona, 2002.

AMADOR, P.: *De Jerez a Nueva York. Una historia de la música popular*, Fund. J.M. Lara, Sevilla, 2005.

BAUER, CH.: *Les hauts lieux de la musique en France*, Bordas, París, 1990.

BELTRÁN MONER, R.: *La ambientación musical*, Inst. Oficial de Radio y Televisión, Madrid, 1984.

CARLES, J.L. y PALMESE, C.: “Las músicas del agua” en *Scherzo* nº 228, marzo de 2008, pp. 113-25.

- CRIPS, C.: *La música popular en el siglo XXI*, Akal, Madrid, 1999.
- EINSTEIN, A.: *La música en la época romántica*, Alianza, Madrid, 1986 (1947).
- GARCÍA DE LA PUERTA LÓPEZ, V.: *Lorenzo Pagans, “el cantante español” de los salones de París*, Edarcón, Madrid, 2003.
- GÓMEZ AMAT, C.: “Bohemios, zarzuela peculiar” en comentarios a *Bohemios*, grabación discográfica dirigida por Antoni Ros Marbá, Valois/Audivis, 1993.
- GUTIÉRREZ, F.: “El sonido de lo que acontece” en *Revista Complutense de Estudios Franceses*, nº 16, 2001.
- KALLMEYER MAYOR, A.: “Música y enfermedad: una relación aún por descubrir”, en *Intermezzo*, nº 14, 2009.
- MACLEISH, K. y V.: *La discoteca ideal de música clásica*, Planeta, Barcelona, 1994.
- ORTEGA DOLZ, P.: “Madrid suena a tráfico, pero se puede explorar”, en *El País*, 1/10/2008, sección de Madrid, p. 7.
- PRIEBERG, F.K.: *Música y máquina*, Zeus, Barcelona, 1964.
- SABATIER, F.: *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux arts*, Fayard, París, 1995. Se centra en la expresión del sentimiento religioso.
- SCARNECCHIA, P.: *Música popular y música culta*, Icaria, Barcelona, 1998.
- SCHAEFFER, P.: *Traité des Objects Musicaux*, Ed du Seuil, París, 1967
- SUÁREZ URTUBEY, P.: *Breve historia de la música*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1994.
- TAMAYO, F.: “Parodias literarias y musicales: de *The Beggar’s Opera* a *My Fair Lady*” en *Plurilingüismo y multiculturalidad en el ámbito urbano inglés: Londres*, Curso de formación continua en la Un. Complutense, 2009.
- TÉLLEZ, J.L. (1): “Acerca del sentido de las transiciones”, en *Scherzo*, octubre de 2008, p. 6.
- TÉLLEZ, J.L. (3): “Música y punto de vista”, en *Scherzo* nº 220, junio, 2007, p. 4.

Bibliografía sobre ópera

ALBERTI, L.: “Puccini regista. *La Bohème*”, en VVAA.: *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, Librería Musicale italiana, Lucca, 1997, pp. 369-98.

ALIER, R. (1): *Historia de la ópera*, Robinbook, Barcelona, 2002.

ALIER, R. (2): “La creación más sorprendente de Puccini”, en *Il Trittico*, T. de la Zarzuela, Madrid, 1987, pp. 7-13-

ALIER, R. y otros (3): *La discoteca ideal de la ópera*, Planeta, Barcelona, 1995.

ALIER, R. (4): Traducción, estudio y comentarios en PUCCINI, G.: *La Bohème*, Daimon, Barcelona, 1981.

ALIER, R. (5): “Un realismo exótico” en *Fedora*, T. de la Zarzuela, Madrid 1989.

ALIER, T. (6): “Verismo y Belcantismo en Francesco Cilèa” en *Adriana Lecouvreur*, T. de la Zarzuela, Madrid, Temporada 1988.

AMICO, F. D': “La juventud no vuelve”, en *La Bohème*, T. de la Zarzuela, Madrid, 1996.

AMO, A. DEL: “Uno y uno y uno no son tres”, en *Il Trittico*, T. de la Zarzuela, Madrid, 1993, pp.29-35.

ANDRADE MALDE, R.: “La sublimación de lo cotidiano”, en *La Bohème*, T. Real, Madrid, 1998.

BALDINI, G.: *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Garzanti, Milán, 2001.

BANÚS IRUSTA, R.: “Nuria Espert: “Tosca es un gran drama, no un melodrama”, en *Tosca/Giacomo Puccini*, T. Real, temporada 2003-4, Madrid.

BARRAUD, H.: *Las cinco grandes óperas*, Taurus, Madrid, 1990.

BLANCO BAZÁN, A.: “*La Bohème* en escena”, en *La Bohème*, T Real, Madrid, 1998.

BOIGNE, Ch. de: *Petites Mémoires de l'Opéra*, Librairie Nouvelle, Paris, 1857.

BONDEVILLE, E.: “Bizet y *Los pescadores de perlas*”, en *Los Pescadores de perlas*, texto traducido procedente de Angel records (1955), T. Gayerre, Pamplona, 2007.

- BRÈQUE, J.M.: “Le film-opéra. Vers une forme cinématographique autonome”, en *Opéra. L'avant scène opéra cinéma*, nº 98, mayo 1987, pp. 27-35.
- BRIL, F.Y.: *Verdi*, E. Calpe, Madrid, 1984.
- BUDDEN, J.: *The Operas of Verdi*, Clarendon Press, Oxford, 1992.
- CABOURG, J. (dir.): *Guide des Opéras de Verdi*, Fayard, París, 1990.
- CARNER, M. (1): “Los orígenes de *Il Trittico*”, en *Il Trittico*, T. de la Zarzuela, Madrid, 1993, pp.11-9.
- CARNER, M (2): *Puccini*, J. Vergara, B. Aires, 1987.
- CASTARÈDE, M.F.: *El espíritu de la ópera*, Paidós, Barcelona, 2003.
- CELLETTI, R.: *Voce di tenore*, Idealibri, Milán, 1989.
- COMENCINI, “La bohème”, en *Opéra. L'avant scène opéra cinéma*, nº 98, mayo 1987, pp. 95-7.
- COPPOLA, P.: “Puccini” en VV.AA.: *Los Músicos Célebres*, G. Gili, Barcelona, 1962.
- ETAYO, M.: “Vivat Bacchus. Comida y bebida en la ópera romántica”, en *Revista de Filología Románica*, “Los sentidos y sus escrituras”, Anejo V, 2007, CD Jóvenes Investigadores.
- FERNÁNDEZ-CID, A.: “El teatro, impulso y meta teatral de Puccini”, en *Il Trittico*, T. de la Zarzuela, Madrid, 1993, pp. 7-9.
- FONK, G.J.: “Le drame aux camélias” en *La Traviata*, T. de la Zarzuela, Madrid, 1990-1.
- FRACAROLLI, A.: *Giacomo Puccini se confía y comenta*, Ricordi, B. Aires, 1958.
- GANCE, A.: “Louise”, en *Opéra. L'avant scène opéra cinéma*, nº 98, mayo 1987, pp. 64-5.
- GARCÍA, D.M.: “Andrea Chénier (el verismo aristocrático)” en *Andrea Chénier*, T. de la Maestranza, Sevilla, temporada 2001-2.
- GOMIS GAVILÁN, M.: “Triple historia del *Trittico*”, en *Il Trittico*, T. de la Zarzuela Madrid, 1987, pp. 15-23.
- GRÖNKE, K.: “Une oeuvre volontairement ambiguë”, en RIMSKI-KORSAKOV: *The Leyend of the Invisible City of Kitezh* (estudio de la edición discográfica dirigida por V. Gergeiev), Philips, 1999.
- GUARNIERI CORAZZOL, A.: “Todos los autores de Tosca”, en *Tosca/Giacomo Puccini*, T. Real, temporada 2003-4, Madrid.

HERNÁNDEZ, M.: “Philip Glass/ *Einstein on the Beach*. (1976)”, mantincornio.com

IGOA, E.: “Reflexiones en torno a la ópera en nuestro siglo” en *Ópera Actual*, nº 15, marzo-mayo 1995.

KASULIN, A.: “La relación música-drama desde la perspectiva de la composición (1)” en *mundoclasico.com*, 03/06/2007.

KIMBELL, D.: “*Verdi in the Age of Italian Romanticism*” en *La Traviata*, T. de la Zarzuela, Madrid, temporada 1990-1.

KRAUSE, E.: *Puccini. La historia de un éxito mundial*, Alianza, Madrid, 1991.

LEIBOWITZ, R.: *Historia de la ópera*, Taurus, Madrid, 1990.

LIBERMAN, A. (1): “La Bohème. Los gitanos del espíritu”, en *Intermezzo* nº 13, 2009.

LIBERMAN, A. (2): “La misericordia de una ópera sin piedad”, en *Wozzeck*, T. Real, Madrid, 2006.

LUZIO, A.: *Carteggi verdiani*, 4 vols. Reale Accademia d'Italia e Accademia dei Lincei, Roma, 1935-47

MARTÍN BERMÚDEZ, S. : « Rimski, sobre todo operista », en *Scherzo*, nº 234, octubre 2008, pp. 152-5.

MARTÍN DE LUCAS, I. : « Figura humana, tipología vocal y personajes en la ópera romántica », (manuscrito).

MATAMORO, B. (1): « Cante, por favor, señor Sardou » en *Scherzo*, nº 227, febrero 2008, Madrid.

MATAMORO, B. (2) : « El sueño americano de Puccini », en *Il Trittico*, T. de la Zarzuela Madrid, 1993, pp.21-7.

MAYO, A.F.: *Wagner*, Península, Barcelona, 1998.

MILA, M. (1): *El arte de Verdi*, Alianza, Madrid, 1992 (1980).

MILA, M. (2): “*I Costumi della Traviata*” en *La Traviata*, T. de la Zarzuela, Madrid, temporada 1990-1.

MILA, M. (3): *Verdi*, Rizzoli, Milán, 2000.

MIOLI, P.: “Una stella senza astronomo: Zazà, la divetta del café-chantant che si può scoprire, applaudire, vezzeggiare ma non amare sul serio e per sempre; e Leoncavallo, il problematico e volenteroso autore di una autentica commedia musicale”, en LEONCAVALLO: *Zazà* (grabación discográfica), Bongiovanni, Bolonia, 2001.

MOIX, AM.: “¡Oh, flor de histeria!”, en *La Traviata*, T. de la Zarzuela, Madrid, temporada 1990-1.

NÚÑEZ, F.: “*Conducendo gli affetti*. El *leitmotiv* en *La Bohème*”, en *La Bohème*, T. Real, Madrid, 1998.

OTERO, G.: “A 110 años del estreno de ‘La Bohème’ de Puccini” en *Mundoclásico.com*.

OSBORNE, C.: *Verdi*, Salvat, Barcelona, 1987 (1978).

PÉREZ CHAMORRO, G.: “1896, el año de *La Bohème*”, en *La Bohème*, T. Real, Madrid, 1998.

PÉREZ MASEDA, E.: *El Wagner de las ideologías. Nietzsche-Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

PETAZZI, P.: “Golondrina sin suerte” en *Scherzo*, nº 228, marzo de 2008, p. 56.

PHILLIPS-MATZ, M.J.: *Verdi. Una Biografía*, Paidós, Barcelona, 2001.

PLUTA, E.: “*La Bohème* de Puccini. Un drama musical entre la tradición y la innovación” en *La Bohème*, Gran T. del Liceo, Barcelona, 2001

POOLE, M.E.: “*Gustav Charpentier and the Conservatoire Populaire Mimi Pinson*”, en *19th Century Music*, vol 20, nº 3 (primavera 1997), pp. 231-2.

POSA, E. (1): “El imperecedero encanto de la nobleza” en *Fedora*, T. de la Zarzuela, Madrid 1989.

POSA, E. (2): “Traducción, estudio y comentarios” en VERDI, G.: *Rigoletto*, Daimon, México, 1987.

RADIGALES, J.: “Puccini pintor de ambientes”, conferencia del *Curso de música Giacomo Puccini*, Caixa Forum, Madrid, 14-10-2008.

RESCIGNO, E.: *Dizionario verdiano*, Rizzoli, Milán, 2001.

RICCI, G.: *La Scenografia. Duecento anni di Teatro alla Scala*, Gutenberg, Milán, 1977.

ROBERT, F.: *L'opéra et l'opéra comique*, PUF, París, 1981.

ROMERO, J.: “Bohemios de un antibohemio” en *Bohemios*, programa del Teatro Gayarre, Pamplona, 7-8 de octubre de 2003.

ROSEN, D.: “La mess'in scena delle opere di Verdi. Introduzione alle *Disposizioni sceniche Ricordi*” en BIANCONI, L.: *La drammaturgia musicale*, Mulino, Milán, 1986.

SALVETTI, G.: “Dal Verdi alla maturità a Giacomo Puccini” en BASSO, A. (dir): *Musica in Scena*, Unione Tipografico-Ed., Turín, 1996.

SARTORI, C.: *Puccini*, Accademia, Milán, 1978.

SAVAGE, R.: “La escenografía en la ópera” en PARKER, R. (comp.): *Historia ilustrada de la ópera*, Paidós, Barcelona, 1998.

SCHUMANN, K.: “Wagners vergessene Komödie”, comentarios a la edición discográfica en WAGNER, R.: *Das Liebesverbot*, Orfeo, Munich, 1995.

SHAW, G.B.: *El perfecto wagneriano*, l’Holandès Errant, Barcelona, 1985.

STENDHAL (2): *Vida de Rossini. Seguida de Notas de un ‘dilettante’*, Aguilar, Madrid, 1987.

TÉLLEZ, J.L. (2): “Lo verosímil”, en *Scherzo* nº 222, septiembre 2007, p. 6.

TÉLLEZ, J.L. (4): “Ocho puntos sobre la originalidad de Rigoletto”, en *Intermezzo*, 4ª época, nº 11, veranp de 2008, pp. 146-8.

TORRES, E.: *Las óperas de Manuel de Falla: Interconexiones entre música, texto y acción dramática*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2004.

TRANCHEFORT, F.R.: *La Ópera*, Taurus, Madrid, 1985.

TRUJILLO SEVILLA, J.: “Crónica en sepia del otoño de la juventud” en *La Bohème*, T. Real, Madrid, 1998.

VOSS, E.: Comentarios a *La Bohème* (Leoncavallo), grabación discográfica, Orfeo, 1981.

Bibliografía sobre la ciudad

ACROYD, P.: *Londres: una biografía*, Edhasa, Barcelona, 2002.

APTER, D.: *Ideology and Discontent*, MacMillan, Canadá, 1964.

ARGAN, G.C.: *Lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo*, XVI Convegno Internazionale di Verucchio, Bolonia, 1969.

ARROYO, M.: “La Ciudad en la música del siglo XIX. La difusión de imágenes e ideas espaciales”, (extracto de tesis doctoral) en CAPEL, H., LÓPEZ PIÑERO, J.M. y PARDO, J.: *Ciencia e ideología en la ciudad (vol II). I Coloqui*

interdepartamental, generalitat Valenciana, Conselleria d'Obres P., Urbanisme i Transport, Valencia, 1992, pp. 139-150.

AUGÉ, M. (1): *Los 'no-lugares'. Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 1993.

AUGÉ, M. (2): "Lugares y no lugares de la ciudad", actas de *Desde la ciudad. Arte y naturaleza*, Huesca, 1998.

BAILLY, A.S.: *La percepción del espacio urbano*, Instituto de Administración Local, Madrid, 1979.

BETTIN, G.: *Los sociólogos de la ciudad*, G. Gili, Barcelona, 1982.

CAPEL, H y URTEAGA, J.H.: *Las nuevas geografías*, Salvat, Estella, 1982.

CASTELLS, M.: *La cuestión urbana*, Siglo XXI, Madrid, 1976.

CHARLOT, M. y MARX, R. (dirs.): *Londres 1851-1901. La era victoriana o el triunfo de las desigualdades*, Alianza, Madrid, 1993.

CHUECA GOITIA, F.: *Breve historia del urbanismo*, Alianza, Madrid, 1982.

DIEGO, R. DE: "Pensar, imaginar la ciudad", en *La ciudad como escritura*, Cartea Universitara, Bucarest, 2006.

DUMONT, L.: *Homo aequalis. Génesis y apogeo de la ideología económica*, Taurus, Madrid, 1982.

FRATICELLI, B.: "La imagen literaria de la ciudad", en *La ciudad como escritura*, Cartea Universitara, Bucarest, 2006.

GRACQ, J.: *La Forme d'une ville*, J. Corti, París, 1985.,

HARVEY, D. (1): *Consciousness and the Urban Experience*; Baltimore, MD; Johns Hopkins University Press, 1985

HAUPT, H.G.: "El burgués" en FURET, F. (dir): *El hombre romántico*, Alianza, Madrid, 1997.

LENGER, F.: "El hombre de la gran ciudad" en FREVERT, U. y otros: *El hombre del siglo XIX*, Alianza, Madrid, 2001.

LENOBLE, B. : « Catherine NESCI, *Le flâneur et les flâneuses. Les femmes et la ville à l'époque romantique* », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 37 | 2008 <http://rh19.revues.org/index3543.html>.

LÓPEZ CANDEIRA, J.A.: *La escena urbana. Análisis y evolución*, Min. de O. Públicas y U., Madrid, 1980.

- LYNCH, K.: *La Imagen de la ciudad*, Infinito, B. Aires, 1976..
- MANGIERI, R.: *La ciudad en el film. Géneros, estilos, poéticas*, Solar, Caracas, 1999.
- MÁRAI, S.: *¡Tierra! ¡Tierra!*, Salamandra, Barcelona, 2006.
- MICHAUD, S.: “La mujer romántica” en FURET, F. (dir): *El hombre romántico*, Alianza, Madrid, 1997.
- MONGIN, O.: *La condición urbana*, Paidós, Buenos Aires, 2006.
- MUMFORD, L.: *La città nella storia*, Tascabili Bompiani, Milán, 1996.
- ORTEGA Y GASSET, J.: *La rebelión de las masas*, Espasa-Calpe, Madrid, 19^a ed., 1972.
- PÉREC, G.: *Especies de espacios*, Montesinos, Mataró, 2001.
- PIZZA, A.: *Teoría, arte y arquitectura en la ciudad moderna, 1841-1909*. UPC, 2001.
- POPEANGA, E.: “Modelos urbanos: de la ciudad moderna a la ciudad postmoderna” en *Ángulo Recto – Revista de estudios de la ciudad como espacio plural*, nº 0, febrero de 2009. <http://www.ucm.es/info/angulo>
- ROVIRA, J.C.: *Ciudad y literatura en América Latina*, Síntesis, Madrid, 2005.
- SANSOT, P.: *Poétique de la ville*, Klincksieck, París, 1973.
- SANTOS, M. (1): *La naturaleza del espacio*, Ariel, Barcelona, 2000.
- SANTOS, M. (2): *Metamorfosis del espacio habitado*, Oikos-Tau, Barcelona, 1996.
- SENNETT, R. (1): *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza, Madrid, 1994.
- SENNETT, R. (2): *Vida urbana e identidad personal*, Ed. 62, Barcelona, 1975.
- SIMMEL, G.: “The Metropolis and Mental Life” en BRIDGE, G. y WATSON, S.: *The Blackwell City Reader*, Blackwell, Bristol, 2002.
- SITTE, C.: *The art of Building Cities*, N. York, 1945.
- TERÁN, F. DE: *El problema urbano*, Salvat, Estella, 1982.
- TRÍAS, E. (1): “La fundación de la ciudad fronteriza” en *ER*. nº 28. 2º semestre, Barcelona, 2000.
- TRÍAS, E. (2): *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991.

VALERO, V.: *Viajeros contemporáneos. Ibiza, siglo XX*, Pre-textos, valencia, 2004.

YONNET, P.: *Juegos, modas y masas*, Gedisa, Barcelona, 1988.

Bibliografía sobre París

ARBELOT, S.: *La fin du boulevard*, Flammarion, París, 1965.

AUNÓS, E.: “Entretenidas y mundanas en el París romántico”, programa de *La Traviata* del Teatro Real, temporada 2003-4.

BENJAMIN, W.: *Paris, capitale du XIXe siècle*, Un. de Québec en Chicoutimi, <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

BOURRELIER, H.: *La vie du Quartier-Latin. Des origins à la Cité Universitaire*, Bourrelier, París, 1936.

BRIEND, J.: “Baudelaire et Paris: dérive” en *litteratura.com*.

CASTILLO-OLIVARES, M.D.A. DEL: “Haussmann y París”, en *La ciudad como escritura*, Cartea Universitara, Bucarest, 2006.

CHERONET, L.: *Paris tel qu'il fut. 104 photographies anciennes*, Tel, París, 1951.

CITRON, P.: *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Éd. Minuit, París, 1961.

COURTHION, P.: *Paris d'autrefois*, Skira, París, 1957.

COURTINE, R.: *La vie parisienne. Cafés et restaurants des Boulevards 1814-1914*, Perrin, París, 1984.

DAUMARD, A.: *Les bourgeois de Paris au XIXe siècle*, Flammarion, París, 1970.

DELATTRE, S.: *Les douze heures noires. La nuit a Paris au XIXeme Siècle*, París, 2000

FARGUE, L.P.: *D'après Paris et Le piéton de Paris*, Gallimard, París, 1932.

GAILLARD, M.: *Les plus belles heures des Champs-Élysées*, Martelle, Amiens, 1990.

GAUSSEN, F.: *Paris vu par les peintres*, Odile Jacob, París, 2004.

GRAVIER, M.J.F.: *Paris et le désert français*, Flammarion, París, 1947.

HARVEY, D. (2) : *Paris, capital de la modernidad*, Akal, Madrid, 2008.

HAZAN, E.: *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*. Seuil, París, 2002.

HUYSMANS, J.K.: *La Bièvre et Saint-Séverin*, Stock, París, 1898.

KARR, A.: *Les Guêpes*, Lecou/Blanchard, París, 1853.

KRANOWSKI, N.: *Paris dans les romans d'Émile Zola*, PUF, París, 1969.

LEBEL, H.: *Le Théâtre à Paris (1880-1914) reflet d'une société?* Tesis, dir. A Daumard, Sorbonne, 1996, ANRT, 2001.

LEGUEN, B.: "Lecturas de París", en *La ciudad como escritura*, Cartea Universitara, Bucarest, 2006.

LYON-CAEN, J. : "Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*", en *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2002, nº 25.

MACCHIA, G. : *Il mito di Parigi*, Einaudi, Milán, 1994.

MERCIER, L.S.: *Tableau de Paris*, ed. INALF, París, 1961, digitalizado por la BNF en 1997.

MOILIN, T.: *Paris en l'an 2000*, Aleas, 2002.

PINCKNEY, D.: *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, Princ. Un. Press, Princeton, 1958.

PILLEMENT, G.: "*Paris avant, pendant et après Haussmann*", en VV.AA.: *Dans les rues de Paris au temps des fiacres*, Chêne, París, 1950.

POPA-LISEANU, D.: "Un alsaciano en París: el Sr. Spitzweg", en *La ciudad como escritura*, Cartea Universitara, Bucarest, 2006.

PRADO, J. DEL: "París en Balzac, Hugo y Baudelaire", ponencia del curso *Ciudades Europeas en la Literatura, el Arte y la Música*. París, Fac. de Filología, U. Compl., Madrid, 2007.

STEVENSON, N.: *Paris dans la Comédie humaine de Balzac*, G. Courville, 1938.

STIERLE, K.: *La capitale des signes: Paris et son discours*, Editions MSH, 2001

WARNOD, A.: *Fils de Montmartre*, Fayard, París, 1955.

WILHELM, J.: *Paris vu par les peintres*, Hachette, París, 1961.

Bibliografía sobre literatura y arte

ADORNO, TH. (3): *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1971.

ÁLVAREZ SÁNCHEZ, J: “Bohemia, Literatura e Historia” en *Cuadernos de Historia Contemporánea* , nº 255, Madrid, 2003.

ARNHEIM, R.: *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid, 1985.

AZÚA, F. DE: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Barcelona, Anagrama, 1999.

BACHELARD, G (1): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, F.C.E., México, 2003.

BACHELARD, G. (2): *La poética del espacio*, F.C.E., México, 1983.

BACHELARD, G. (3): *Psicoanálisis del fuego*, Alianza, Madrid, 1966.

BARDÈCHE, M.: “Introduction” a G. FLAUBERT, *L'éducation sentimentale*, Libr. Gral. Franç., 1979.

BARTHES, R. (1): *La Aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 2003.

BARTHES, R. (2): “Semántica del objeto”, conferencia de sept. 1964 en la Fundación Cini de Venecia, en NARDI, P.: *Arte e cultura nella civiltà contemporanea*, Sansoni, Florencia, 1966.

BERNHARDT, S.: *L'Art du Théâtre*, L'Harmattan, 2000, París.

BERTHOLD, M.: *Historia social del teatro*, Guadarrama, Madrid, 1974.

BOLL, A.: “Défense de la scène à l'Italienne”, en BARSACQ, A. y otros: *Architecture et Dramaturgie*, Flammarion, París, 1990.

BRITTO GARCÍA, L.: “La ciudad como escritura”, en *Quimera*, nº 176, enero 1999.

BRUNET, B.: *Le Théâtre du Boulevard*, Nathan, París, 2004.

BUTOR, M.: “L'espace du roman” en *Essais sur le roman*, Gallimard, París, 1997.

CAMPO, M. DEL: “La bohemia según Amadeo Vives” en *Bohemios*, programa del Teatro Goyarre, Pamplona, 7-8 de octubre de 2003.

CANSINOS, R.M.: “Introducción” a CANSINOS-ASSÉNS, R., *Bohemia*, Fund. Arca, Madrid, 2006.

J.C. CARRIÈRE. *Le Carnaval et la politique*, Presses Univ. de Franche-Comté, 1979.

CASTAGNINO, R.H.: *Teorías sobre el texto dramático y la representación teatral*, Plus Ultra, B. Aires, 1981.

CEREZALES, A.: “Leer”, en *ABC*, 24-07-2008.

- CHOTARD, L.: “Introducción” a las *Scènes de la vie de bohème*, Folio, París, 1968.
- CLAUDEL, C.: *Correspondencia*, Síntesis, Madrid, 2003.
- COORRALES, C.: *Contando el espacio. De la caja a la red en matemáticas y en pintura*, Despacio/Mobcoop, Madrid, 2000.
- CORTEJOSO, L.: “La enfermedad tuberculosa. Guía para un museo imaginario” serie de artículos en *Jano*, nº 110, 116 y 121, 1974, y 622, 1984.
- CORVIN, M. (1): “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo” en AAVV: *Teoría del teatro*, Arco Libro, Madrid, 1997.
- DELACROIX, E.: *Diccionario de Bellas Artes*, Síntesis, Madrid, 2001.
- DENVIR, B.: *Paul Gauguin. La búsqueda del paraíso. Cartas de Bretaña y de los Mares del Sur*, Odín, Barcelona 1994.
- DUBUFFET, J.: *Biografía a paso de carga*, Síntesis, Madrid, 2004.
- FAVA, A.: *La Máscara Cómica en la Commedia dell’Arte*, trad. de Mariano Aguirre, Arscomica, L’Aquila, 2007.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, A.L.: *Arquitectura teatral en Madrid*, Ed. Lavapiés, Madrid, 1988.
- FRANCASTEL, P. (1): *La figura y el lugar*, Laia/Monte Ávila, Barcelona 1988.
- FRANCASTEL, P. (2): *Pintura y sociedad*, Cátedra, Madrid, 1984.
- FREUD, S. (1): *Introducción al Psicoanálisis*, Alianza, Madrid, 1975.
- FREUD, S. (2): *Malaise dans la civilisation*, PUF, París, 1971.
- FRIEDLÄNDER, M.J.: *El arte y sus secretos*, Juventud, Barcelona, 1969.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L.: *Drama y tiempo*, CSIC, Madrid, 1991.
- GRAMSCI, A.: *Cultura y Literatura*, Edicions 62, Barcelona, 1967.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R.: “La unidad de la obra de Büchner”, en *Wozzeck*, T. Real, Madrid, 2006.
- HARO TECGLEN, E.: “Pequeña crónica de la bohemia”, en *La Bohème*, Teatro de la Zarzuela, Madrid, 1996.
- HAUSER, A.: *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 3, Guadarrama, Madrid, 1976.
- HOFFMANN, J.: *Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte*, Wiener Werkstätte, Viena, 1905.

IZQUIERDO, A.: “Introducción” a RODENBACH, G., *Brujas, la muerta*, Valdemar, Madrid, 1989.

JIMÉNEZ, K.: *Arte: ontología de la diferencia* (manuscrito -tesis doctoral en curso), Un. Aut. Madrid.

JIMÉNEZ, M.T.: “Los escritores vistos por los artistas” en *Rev. De la Fac. de Geografía e Historia*, nº 2, Madrid, 1988, pp. 187-238.

KNAPP, M.L.: *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Paidós, Barcelona, 1982.

KOWZAN, T.: *Literatura y espectáculo*, Taurus, Madrid, 1992.

LERONES, J.C.: *El espacio de la ciudad en la novela negra: Juan Madrid*, Un. Complutense (manuscrito -tesis doctoral en curso).

LEVEY, M.: *De Giotto a Cézanne*, Destino, Barcelona, 1992.

LIVIO, A.: estudio sobre DUMAS, A. (hijo): *La Dame aux camelias*, Calmann-Lévy. Le livre de Poche, París, 1983.

LOZANO, M.A.: “Una visión simbolista del espacio urbano: La ciudad muerta”, en ROVIRA, J.C. y NAVARRO, J.R. (eds), *Literatura y espacio urbano*, Fundación CAM, Alicante, 1994.

MARINIS, M. DE: *Semiotica del teatro. L'Analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milán, 2003.

MARTÍNEZ GARRIDO, E.: “Sobre repetición y circularidad en *La Traviata*”, en GONZÁLEZ MARTÍN, V. (ed. de), *El siglo XIX italiano. Actas del III Congreso Nacional de Italianistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca - Junta de Castilla y León, 1988. ISBN: 84-7481-494-4.

MAUROIS, A.: *Los Tres Dumas*, Plaza y Janés, Barcelona, 1961.

NÁKOV, A.: “El Suprematismo es el principio de una nueva civilización”, en MALÉVICH, K.: *Escritos*, Síntesis, Madrid, 2007, pp. 259-68.

NEUSCHÄFER, H.J.: presentación de *La Dame aux Camélias*, Garnier-Flammarion, París, 1981.

OLIVA, C. y TORRES, F.: *Historia básica del arte escénico*, Cátedra, Madrid, 1994.

PAGNINI, M.: “Per una semiologia del teatro classico”, en *Strumenti Critici*, nº 12, pp. 120-40.

PASCUAL, E.: Traducción, apéndice y notas de *La Dama de las Camelias*, de Alexandre Dumas, Anaya, Madrid, 1986.

REAL, E., “La fiesta de las lágrimas: el melodrama”, en REAL, E., JIMÉNEZ, D., PUJANTE, D. y CORTIJO, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Un. de Valencia, 2001.

RISEBERO, B.: *Historia dibujada de la arquitectura occidental*, Hermann Blume, Madrid, 1982.

RODIN, A.: *El Arte*, Síntesis, Madrid, 2001.

RUSKIN, J.: *Stones of Venice*, Smith, Elder & Co, Londres, 1867.

SABINE, G.: *Historia de la teoría política*, FCE, México, 1989.

SARTRE, J.P.: *Baudelaire*, Gallimard, París, 1975.

SIGAUX, G., y TOUCHARD, P.A.: *Le Mélodrame*, Le Cercle du Bibliophile, Evreux, 1960.

SONTAG, S.: *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, Picador, N. York, 1990.

THOMASSEAU, J.M.: *Le Mélodrame*, P.U.F., Qué sais-je? n° 2151, París, 1984.

UBERSFELD, A.: *Lire le théâtre*, Ed. Sociales, París, 1977.

VARGAS LLOSA, M.: “Camelias Fragantes” artículo publicado en *La Nación* el 17 de septiembre de 2005.

VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sus l’architecture*, Mardaga, París, 1995.

WEISS, J.J.: *Le théâtre et les mœurs*, Calman Lévy, París, 1889.

WHITE, J.: *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Alianza, Madrid, 1994.

10. MAPAS.

Presentamos los lugares sobre los mapas temporalmente más próximos de que disponemos. El plano de París, que empleamos para los mapas **1 a 3, 5-7, 9 y 11** es el Xavier Girard de 1843. Es absolutamente contemporáneo de cuanto sucede en *La Traviata* y *La Bohème*. En lo que nos toca, la *rue d'Antin* se había alargado a costa del derribado *Hôtel d'Antin*. En cuanto al mapa empleado para los números **4, 8, y 12** de los alrededores de París, unos diez años posterior, los cambios no son importantes. La superficie de París comenzaba por fin a crecer en la década de los cincuenta, empezaban a edificar en el espacio comprendido entre el muro de los *Fermiers Généraux* y las murallas de Thiers, pero todavía no se había absorbido ni Auteuil ni Passy. Por otra parte el mapa no tiene detalle como para que se aprecien las perforaciones del casco urbano ya en curso. Sí en cambio la remodelación del *Bois de Boulogne*, que en aquellos años (1853-8) se transformó en parque según diseño de Adolphe Alphand.

Para los lugares de *Zazà* (mapa **10**) el *Il Tabarro* (mapa **13**), se han empleado dos mapas de finales del XIX, uno del centro de Paris y el otro que incluye los alrededores, ambos de Brockhaus, de Leipzig. El mapa de Belleville (nº **14**) es el de Defosse de 1920, a dos años del estreno de *Il Tabarro*: la calle Annelets mantiene su nombre hoy día.

Para el París de *Le Roi s'amuse* (nº **15**) hemos elegido el *Mapa Braun*, publicado en 1572 pero que reproduce la fisonomía de París a finales de la década de 1520, ya que todavía aparece en pie la gran torre del castillo del Louvre, que el propio Francisco I hizo derribar en 1529. Para ubicar los escenarios de Saint-Germain (mapa **16**), en la misma obra, optamos por un buen mapa de Gilles Vaugondy, publicado en 1757, aunque existen mapas anteriores de los alrededores de París, más próximos a la ambientación en el tiempo. Los cambios habían sido pocos y casi inapreciables a esa escala. Y para *Rigoletto* utilizamos una vista de Mantua procedente de la misma obra que el mapa anterior (nº **17**).

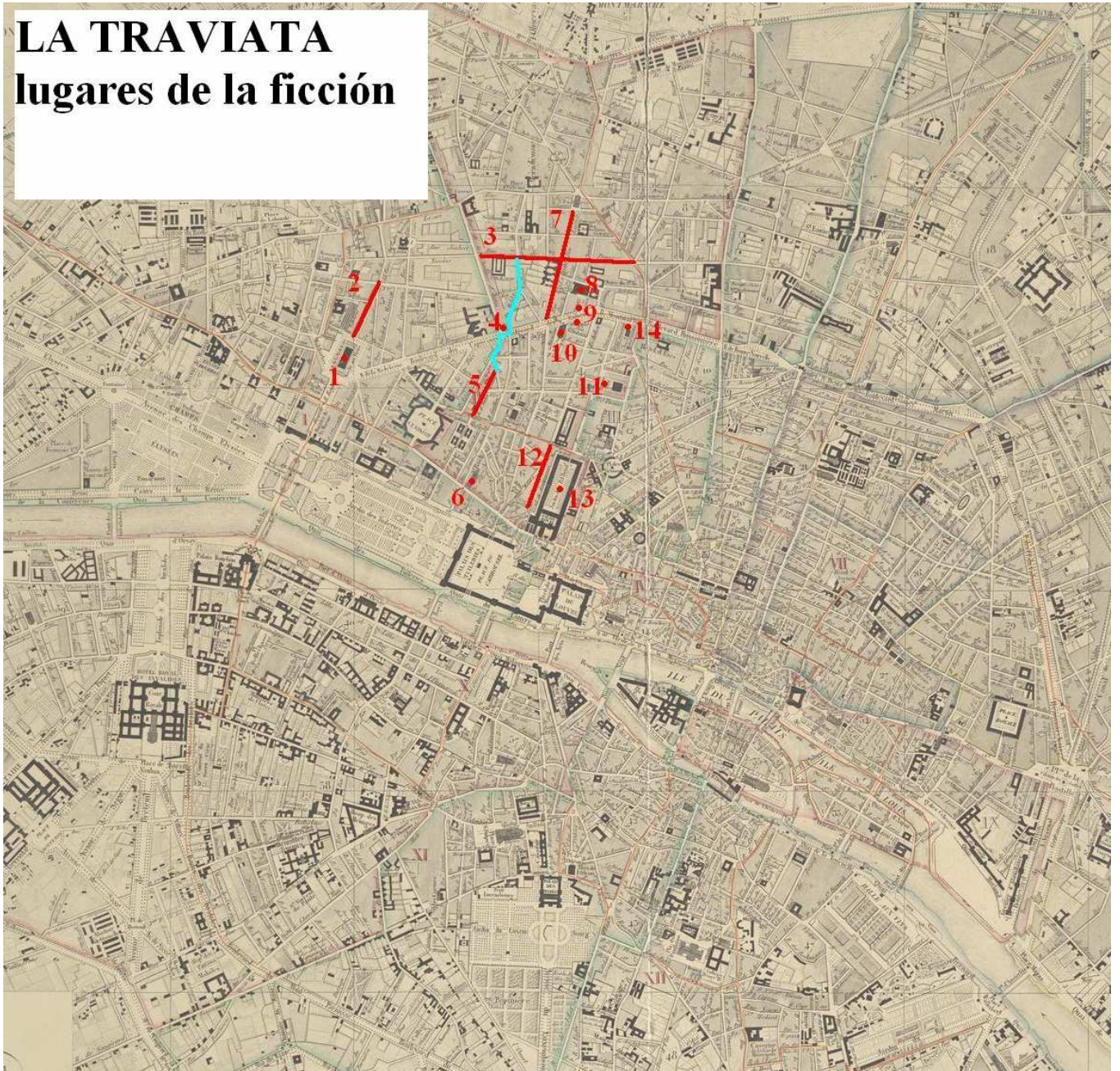
El mapa que hemos empleado para el París de la Revolución (nº **18**) es el inglés Stockdale de 1800 que, aunque escaso en nombres, tiene suficiente detalle y se ajusta por completo al escenario de aquellos hechos.

MAPA 1: *LA TRAVIATA*. LUGARES DE LA FICCIÓN.

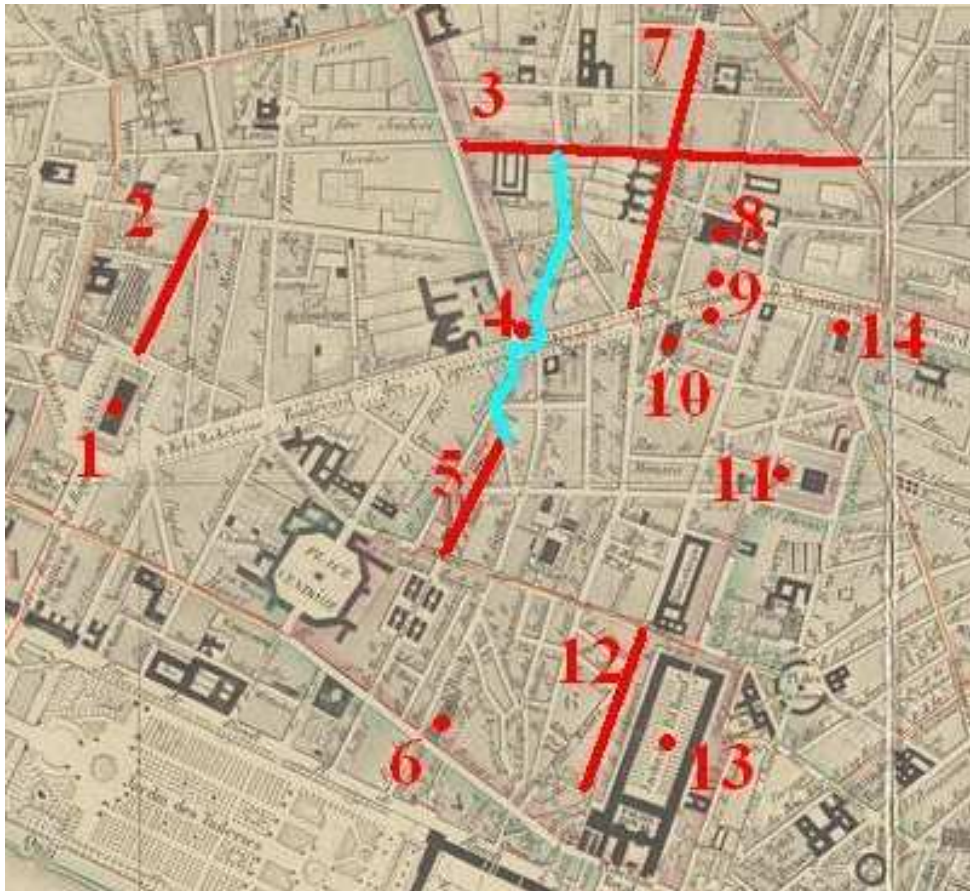
1. iglesia *de la Madeleine*
2. calle *Tronchet*
3. calle *de Provence*
4. *Café Foy*
5. calle *d'Antin*
6. iglesia *de Saint-Roch*
7. calle *Laffitte*
8. teatro *de l'Opéra*
9. *Café Anglais* y *Maison Dorée*
10. teatro *de l'Opéra Comique*
11. plaza *de la Bourse*: teatro *du Vaudeville, Susse*
12. calle *Richelieu*
13. *Palais Royal*: teatro, *Café Véry*
14. teatro *Variétés*

LA TRAVIATA

lugares de la ficción



En azul, itinerario de Armand: *Provence, Mont-Blanc, Louis-le-Grand, Port-Mahon y d'Antin.*



MAPA 2: LA TRAVIATA.

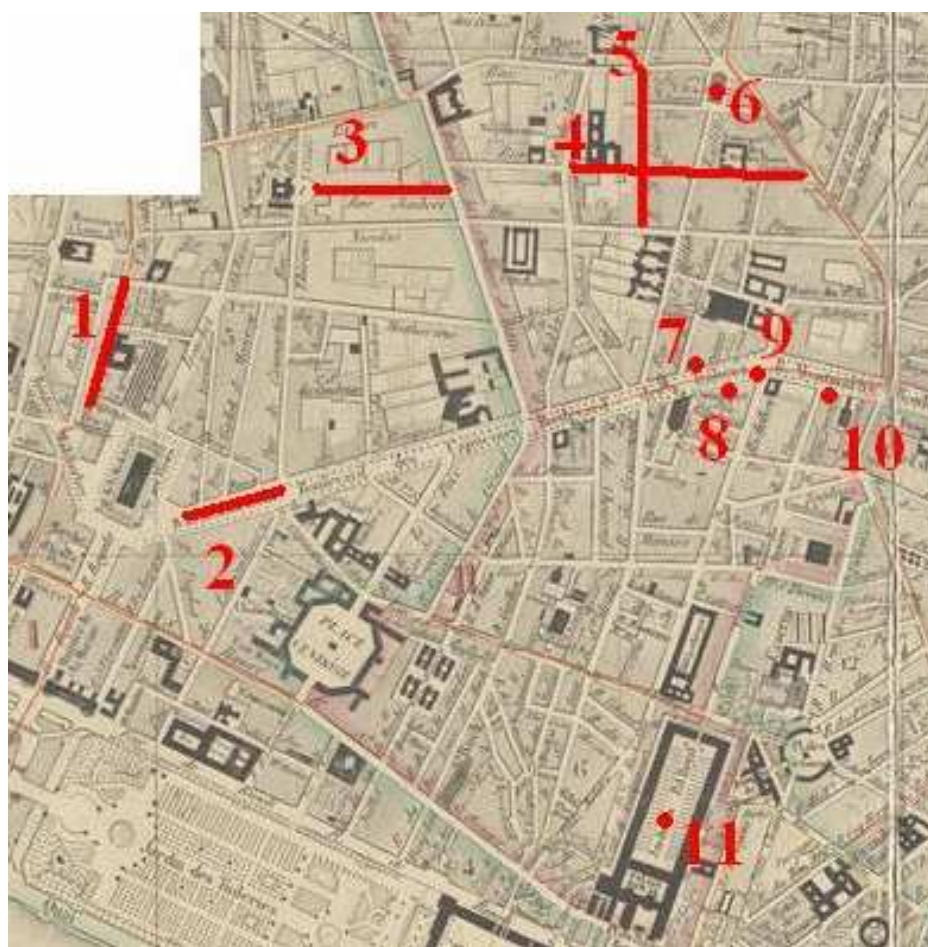
LUGARES DE LA FICCIÓN ALGO MÁS ALEJADOS

1. *Rond-Point*
2. *Champs-Élysées*
3. *plaza de la Concorde*
4. cementerio de *Montmartre*
5. *calle Blanche*
6. zona del mapa 1, en torno al Bulevar



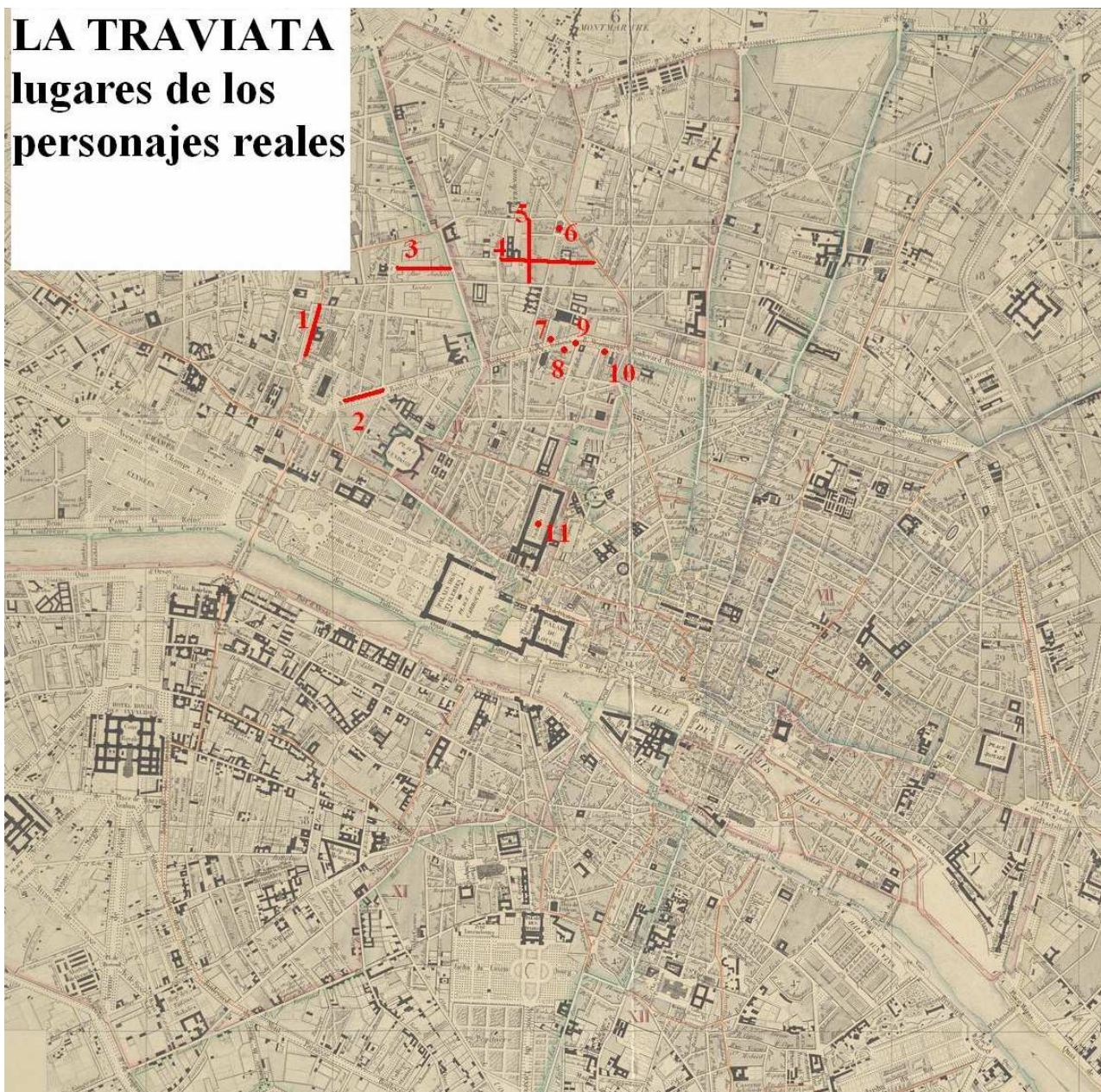
MAPA 3: *LA TRAVIATA*.
LOS LUGARES DE LOS PERSONAJES REALES

1. calle *de l'Arcade*
2. bulevar *de la Madeleine*
3. calle *Joubert*
4. calle *de la Victoire*
5. calle *Neuve de Saint-Georges*
6. iglesia *de Notre-Dame-de-Lorette*
7. *Café de Paris*
8. *Café Tortoni*
9. *Café Frascati*
10. teatro *du Gymnase*
11. *Palais Royal*: restaurante *Aux Trois Frères Provençaux*



LA TRAVIATA

lugares de los
personajes reales



MAPA 4: *LA TRAVIATA*. LUGARES DE LOS ALREDEDORES.

1. Saint-Germain-en-Laye
2. Bougival
3. *Bois de Boulogne*
4. Auteuil
5. Passy
6. Chaillot



MAPA 5. *LA BOHÈME*. DOMICILIOS.

En rojo los modestos y en azul los elegantes:

1. *Batignolles*.
2. *Montmartre*.
3. calle *Bréda*.
4. calle *Tour d'Auvergne*.
5. calle *Coquenard*.
6. inmediaciones del *Café Momus*.
7. *Quai aux Fleurs*.
8. calle *La Harpe*.
9. Isla de *Saint-Louis*.
10. *Barrière du Maine*.
11. calle *Contrescarpe Saint-Marcel*.
12. *faubourg Saint-Germain*.
13. calle *La Bruyère*.
14. *Chaussée d'Antin*.
15. calle *Provence*.
16. calle *Royale*.
17. calle *Saint-Denis*.
18. calle *Rivoli*.

LA BOHÈME
domicilios

MAPA 6: *LA BOHÈME*.

CAFÉS, BAILES, TEATROS, COMERCIOS Y EL PASEO .

Cafés y restaurantes (en rojo):

1. *Barrière de la Villette*
2. *Momus* real
3. calle *du Four*
4. *Momus* de Puccini en el *Carrefour de Buci*
5. calle *Dauphine*
6. *Le Prado*
7. *mère Cadet*

Bailes (en verde):

8. *Mabille*
9. *Barrière du Maine*

Teatros (en azul):

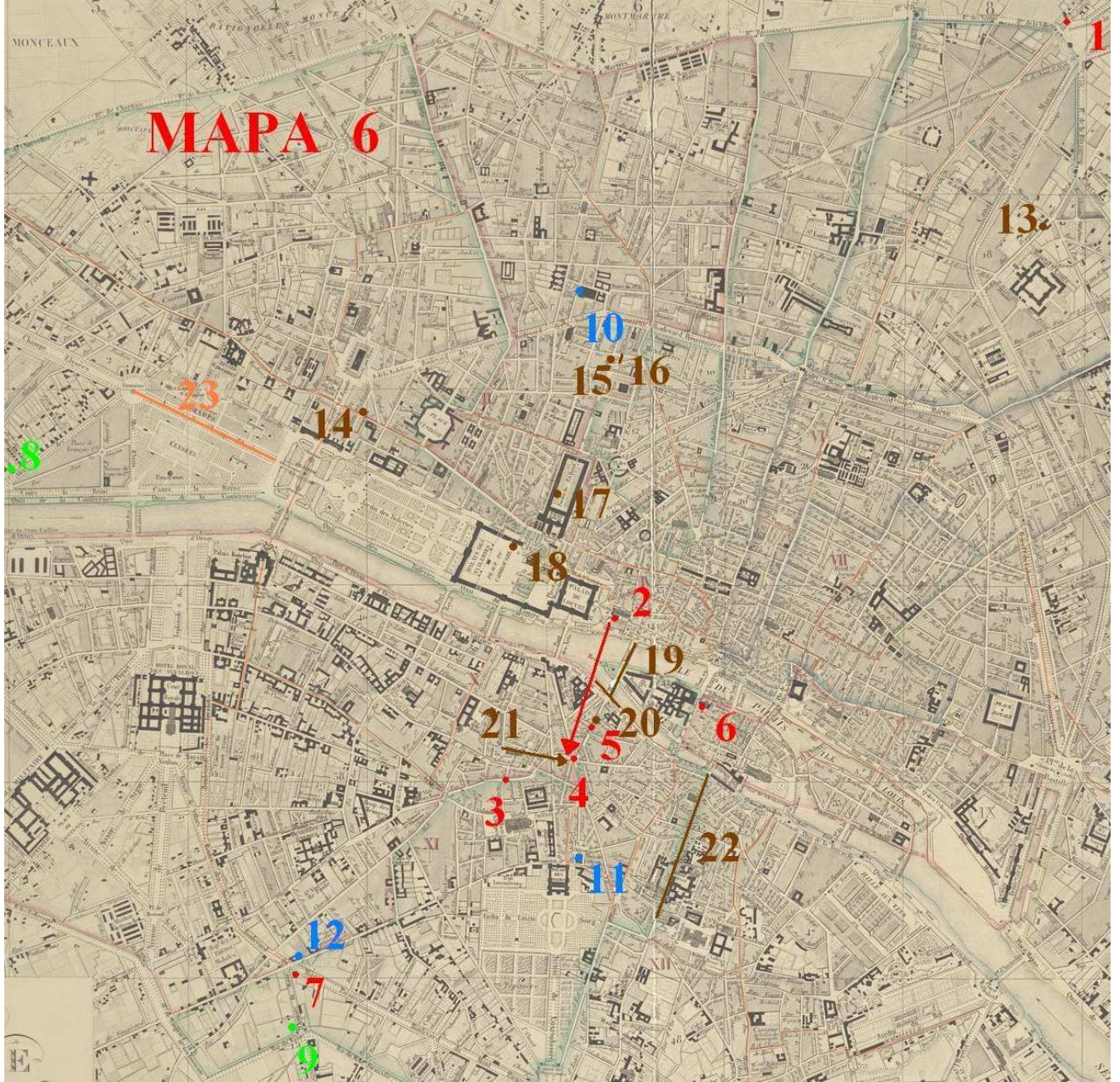
10. *Opéra*
11. *Odéon*
12. *Montparnasse*

Comercios (en marrón):

13. calle *Grange-aux-Belles*
14. *faubourg Saint-Honoré*
15. calle *Vivienne*
16. calle *Panoramas*
17. *Prévost*
18. plaza del *Carrousel*
19. *Pont-Neuf* y muelles
20. calle *Dauphine*
21. *Les deux magots*
22. calle *Saint-Jacques*

Paseo (en anaranjado):

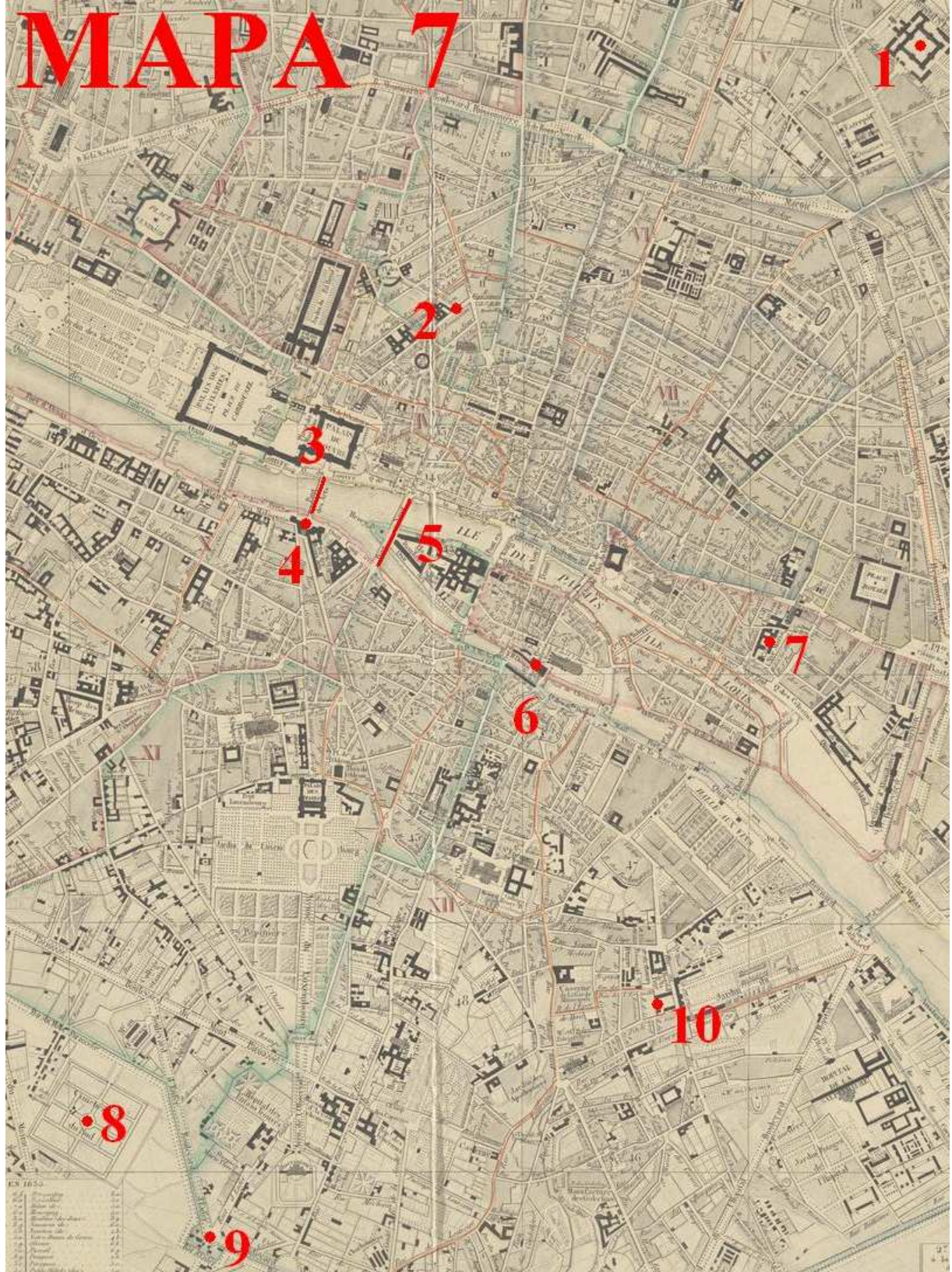
23. Campos Elíseos



MAPA 7. *LA BOHÈME*. OTROS LUGARES

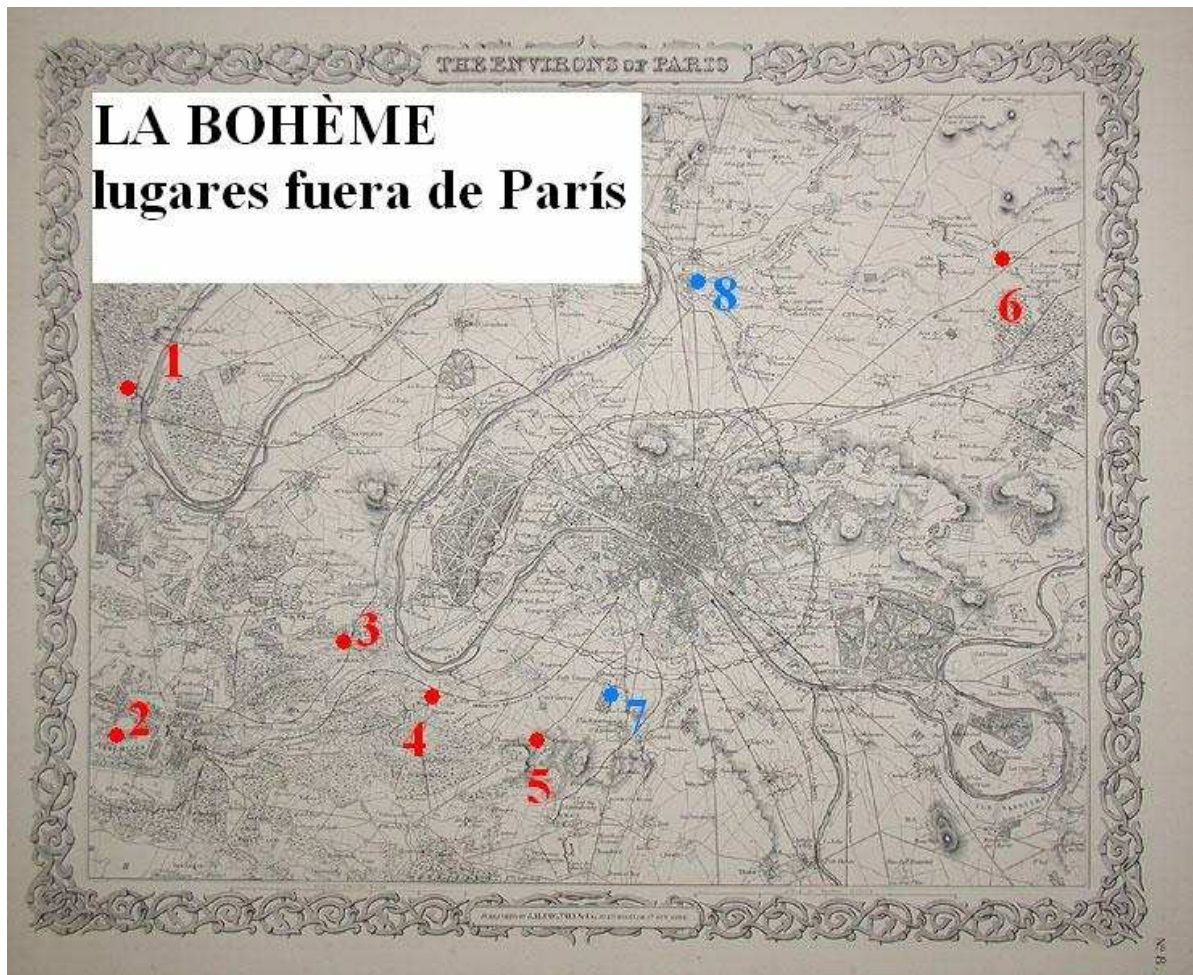
1. Hospital de *Saint-Louis*
2. *Hôtel Bullion*
3. *Pont-des-Arts*
4. Reloj del Instituto
5. *Pont-Neuf*
6. *Hôtel Dieu*
7. Cuartel del Ave María
8. Cementerio de *Montparnasse*.
9. *Barrière d'Enfer*
10. Hospital *de la Pitié*.

MAPA 7



MAPA 8. *LA BOHÈME*. LUGARES FUERA DE PARÍS.

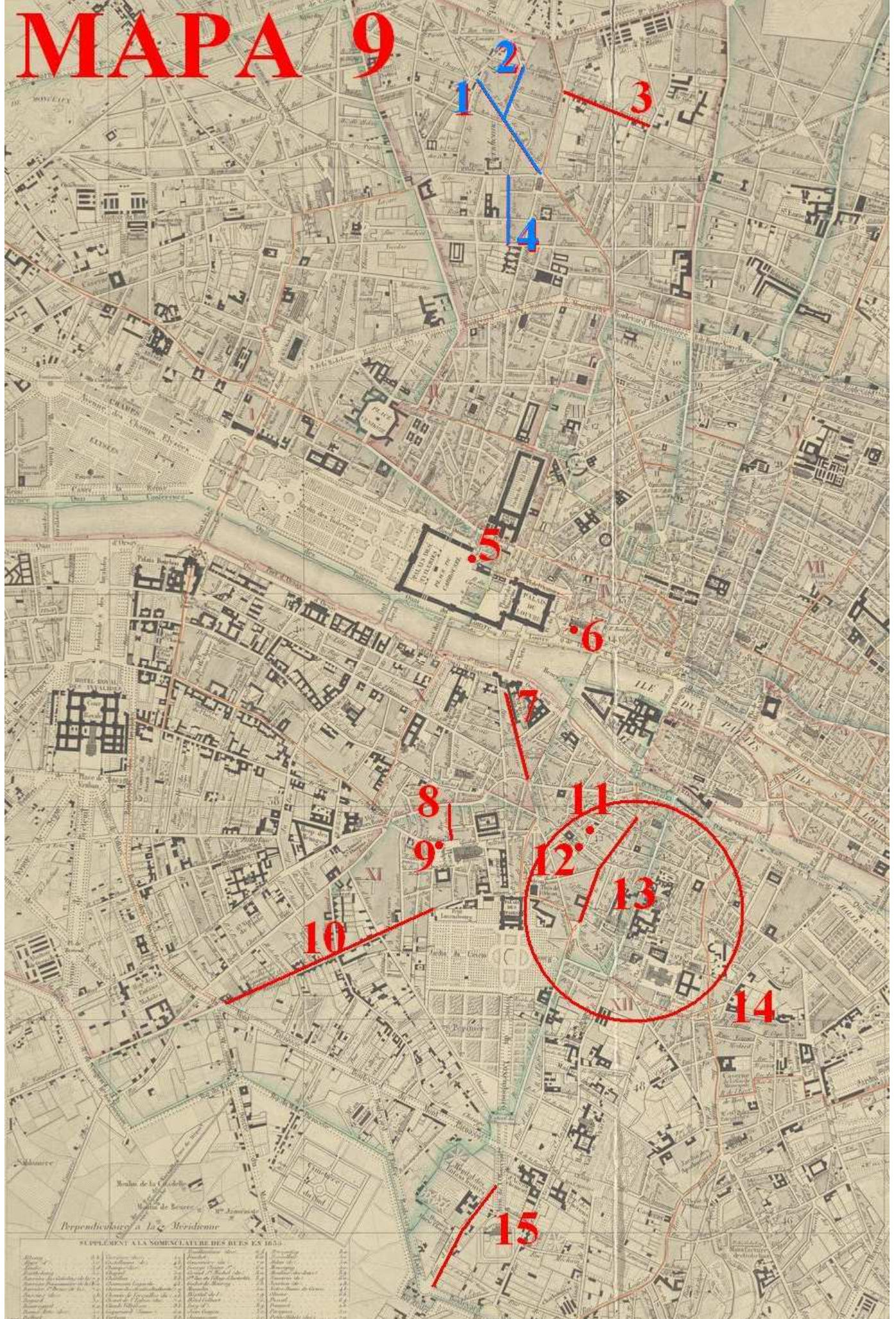
1. Saint-Germain-en-Laye
2. Versailles
3. Ville d'Avray
4. Meudon
5. Fontenay-aux-Roses
6. Aulnay
7. Montrouge
8. Saint-Denis



MAPA 9. EL PARÍS DE MURGER Y SUS AMIGOS.

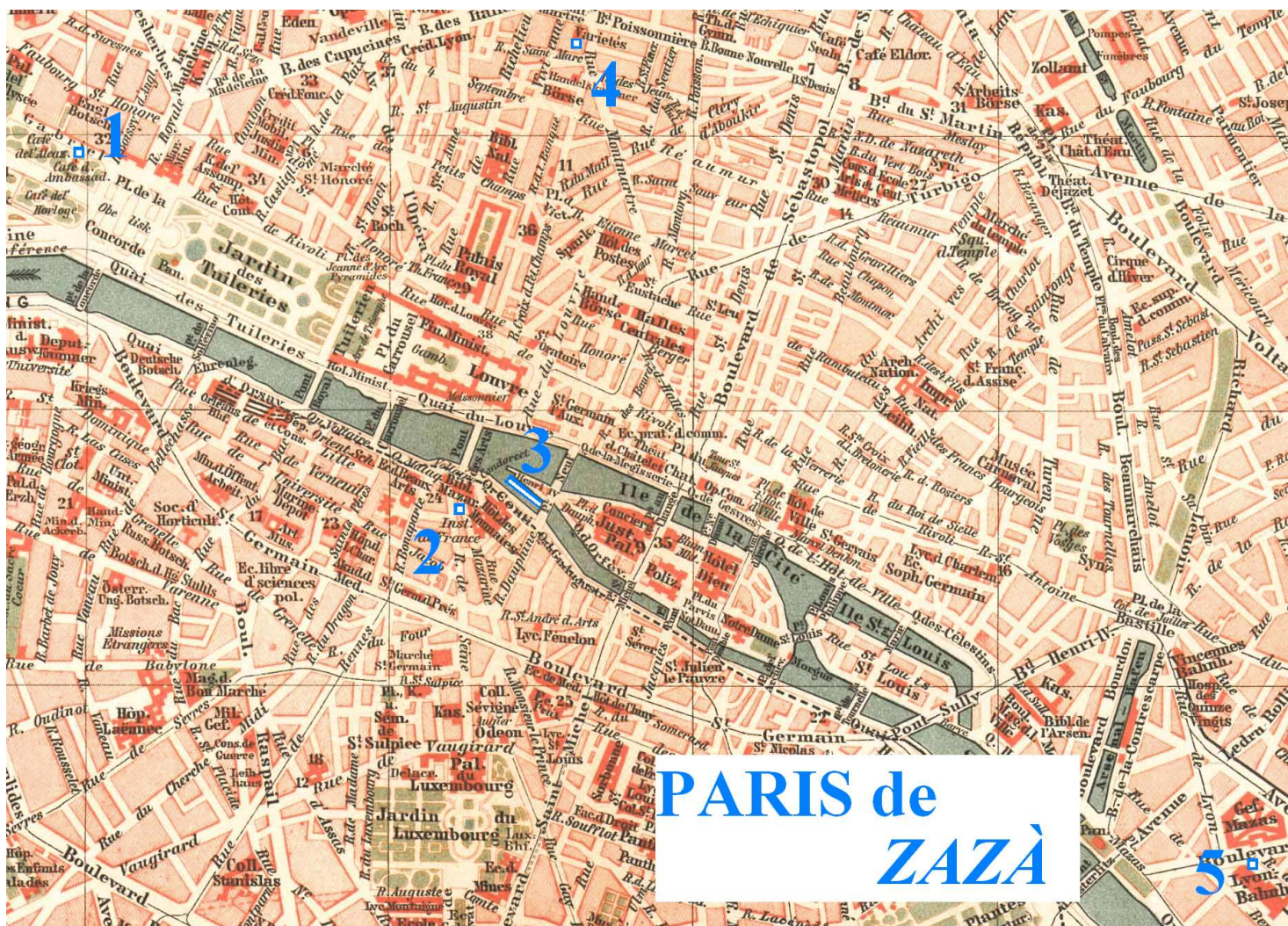
1. calle *Notre-Dame-de-Lorette*
2. calle *Bréda*
3. calle *Tour d’Auvergne*
4. calle *Saint-Georges*
5. calle *Du Musée*
6. *Café Momus*
7. calle *Mazarine*
8. calle *Canettes*
9. *Cabaret Perrin*
10. calle *Vaugirard*
11. cervecería *Andler*
12. *Café Rotonde*
13. calle *La Harpe*
14. Barrio Latino
15. calle *d’Enfer*.

MAPA 9



MAPA 10. EL PARÍS DE ZAZÀ

1. *Café-concert Aux ambassadeurs.*
2. Biblioteca y Calle Mazarino.
3. Barcos-lavadero.
4. *Théâtre des Variétés.*
5. Estación de Lyon.

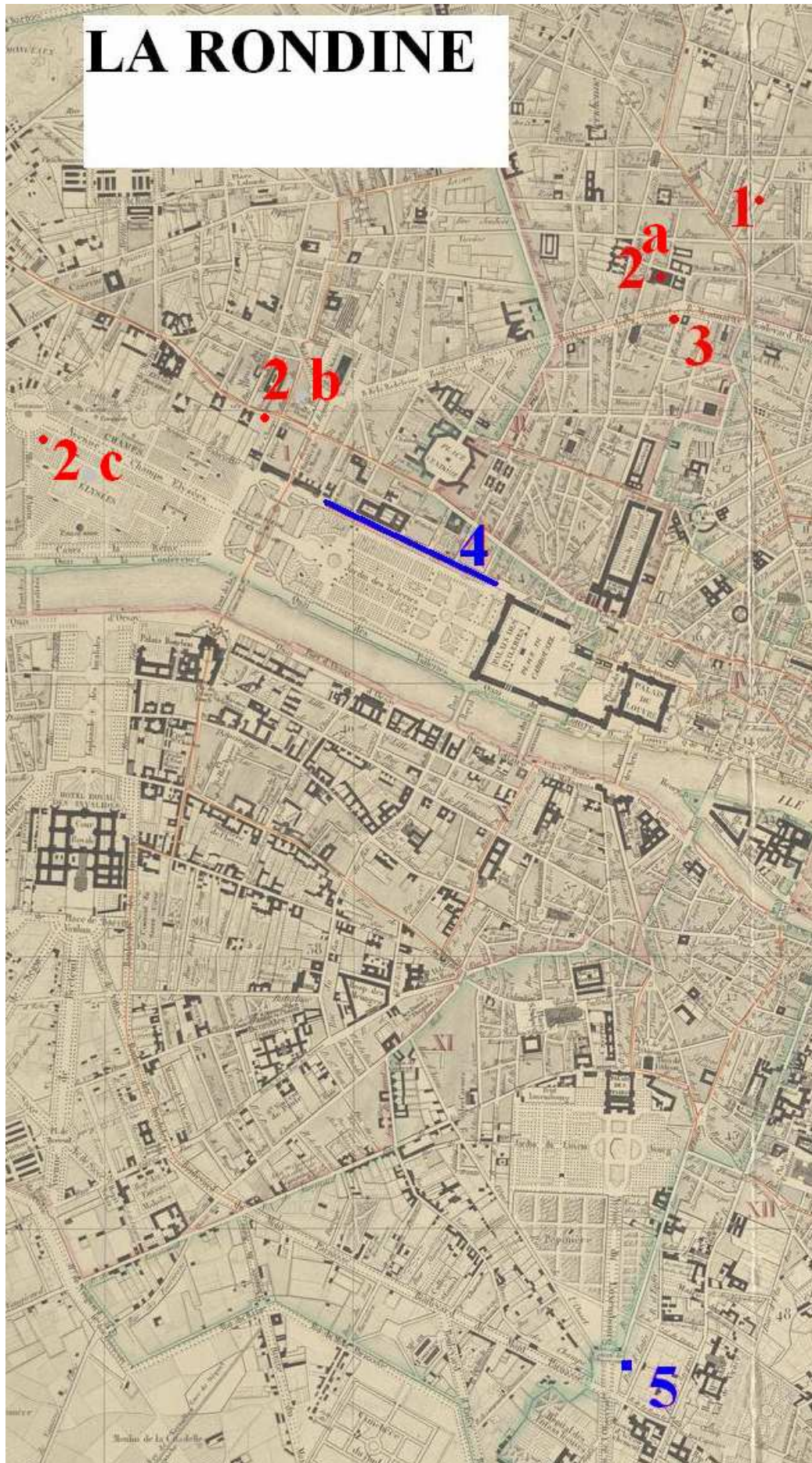


MAPA 11. LUGARES DE *LA RONDINE*

(en rojo los que tan solo son mencionados, sin que la acción lleve a ellos)

1. *Bal Cadet*
2. *Bal Musard:*
 - a. *Opéra*
 - b. *Champs-Élysées*
 - c. *Rond-Point*
3. *Frascati*
4. *Rue Rivoli*
5. *Bal Bullier*

LA RONDINE

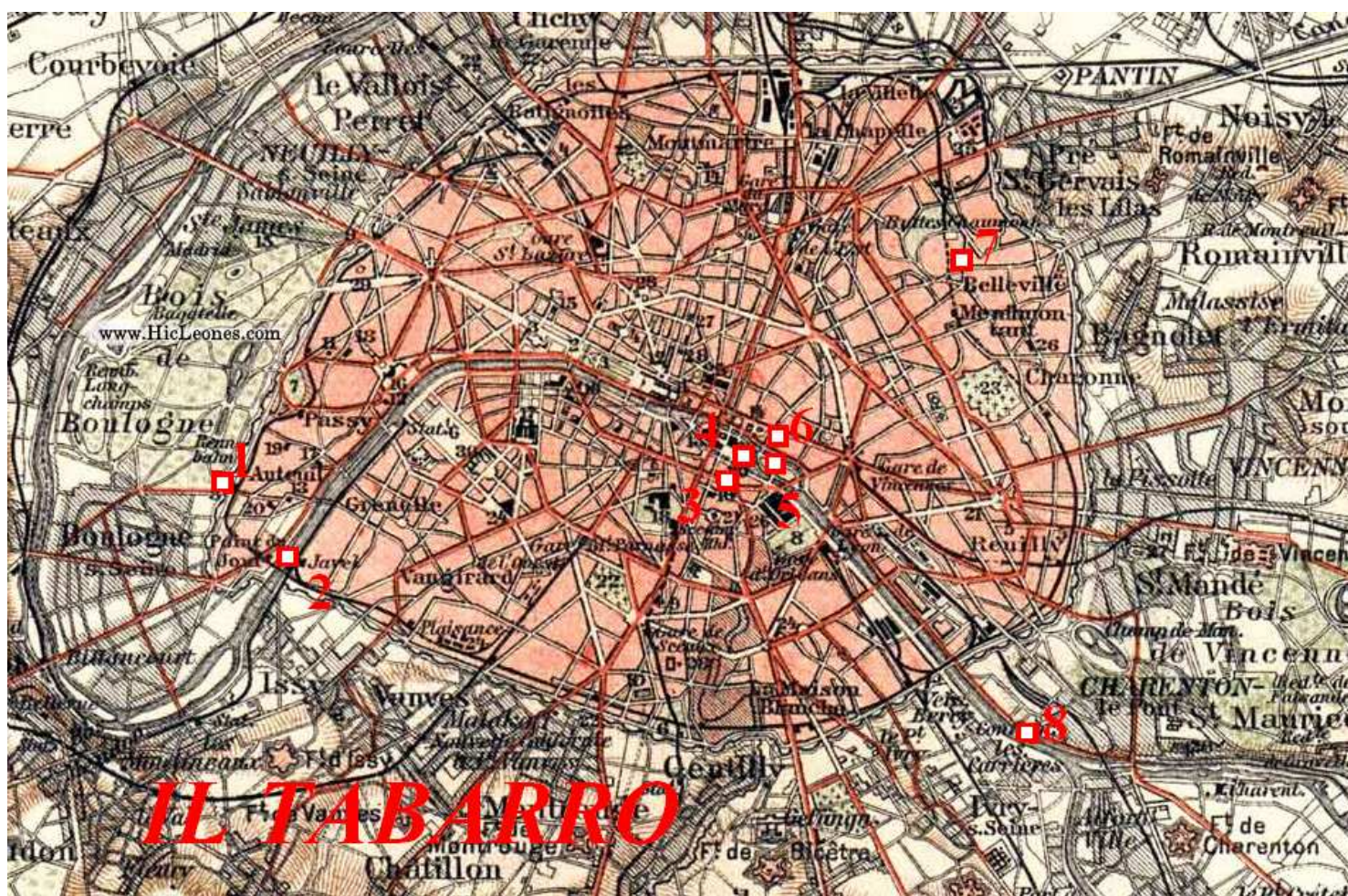


1. *Pré Catelan*



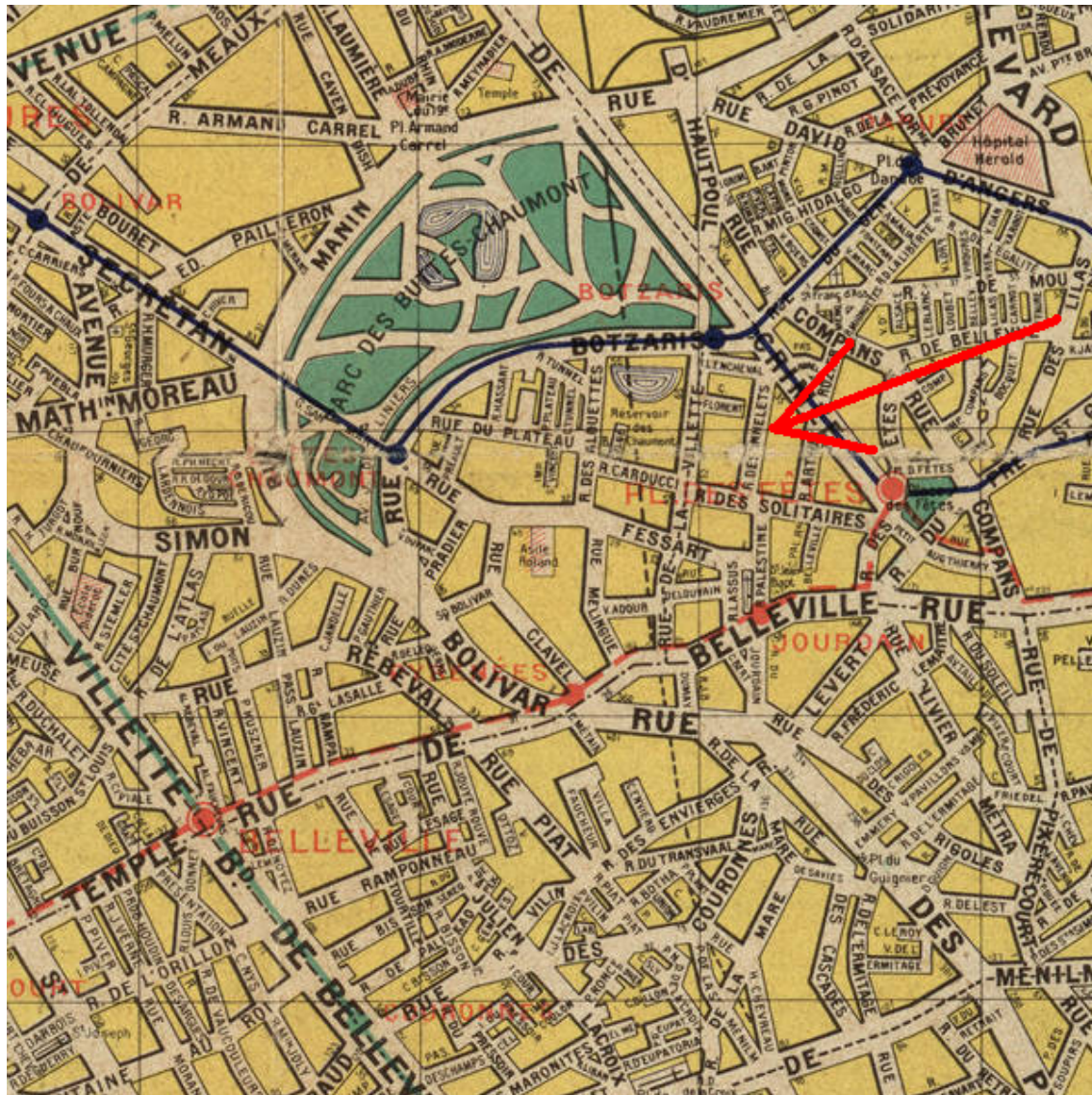
MAPA 13. LUGARES DE *IL TABARRO*

1. Estación de *Bois de Boulogne*
2. Estación de *Point du Jour*
3. Iglesia de *Saint-Séverin*
4. Catedral de *Notre-Dame*
5. Iglesia de *Saint-Louis-en-Île*
6. Iglesia de *Saint-Gervais*
7. *Rue des Annelets* en Belleville
8. Posición de la barcaza de Michele



MAPA 14. BELLEVILLE

Rue des Annelets.

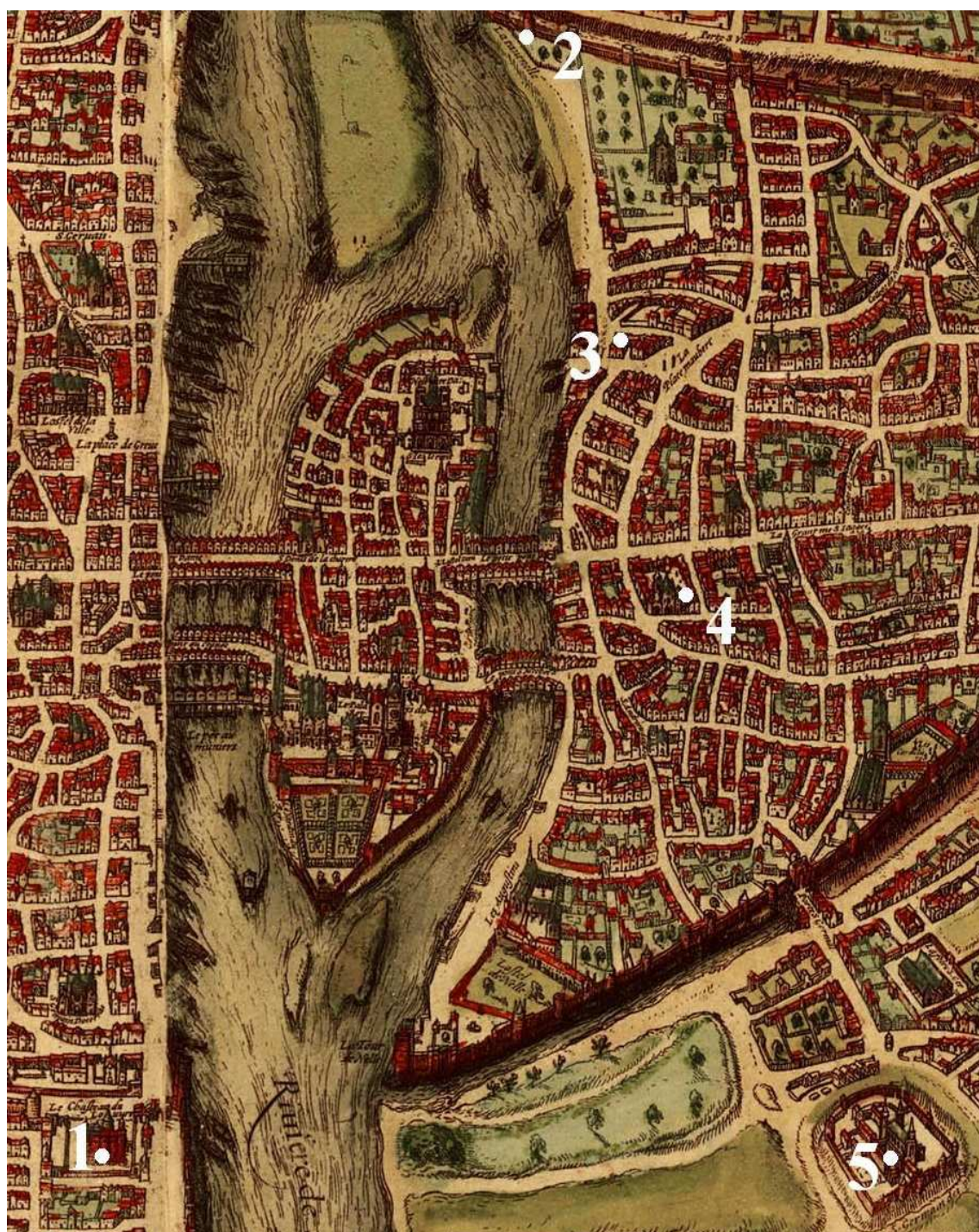


MAPA 15: EL PARÍS DE *LE ROI S'AMUSE*.

Como es frecuente en los mapas antiguos de París, el Oeste corresponde al margen inferior del mapa, el punto de vista, de manera que la mayor parte de las iglesias muestran su portada. Hemos podido localizar con exactitud el *cul-de-sac Bussy*, del *quartier Saint-Séverin*, donde Hugo sitúa la casa de Rigoletto, vecino a la plaza Maubert, de la que con el tiempo tomaría el nombre: *impasse Maubert*.

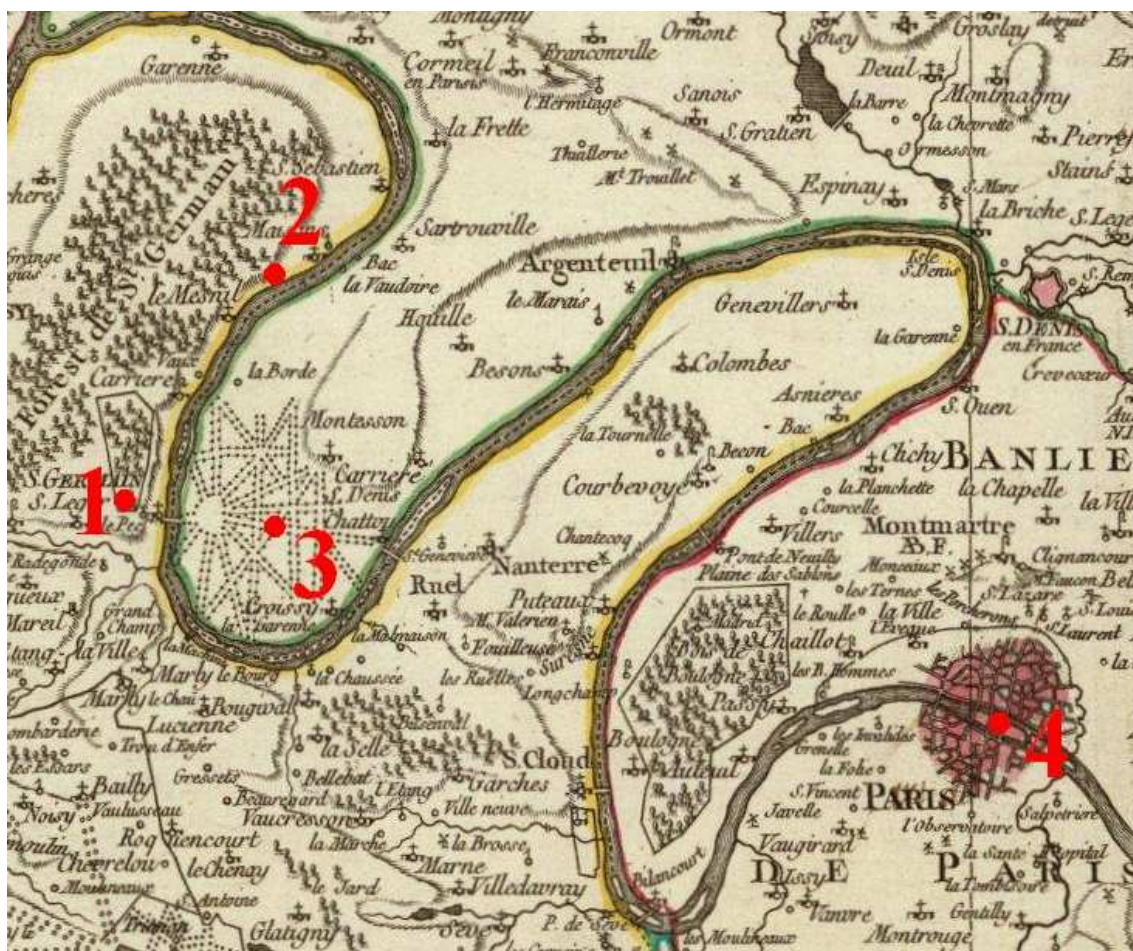
1. Louvre
2. playa de la Tournelle
3. callejón de Bussy
4. iglesia de Saint-Séverin
5. iglesia de Saint-Germain-des-Prés





MAPA 16: SAINT-GERMAIN.

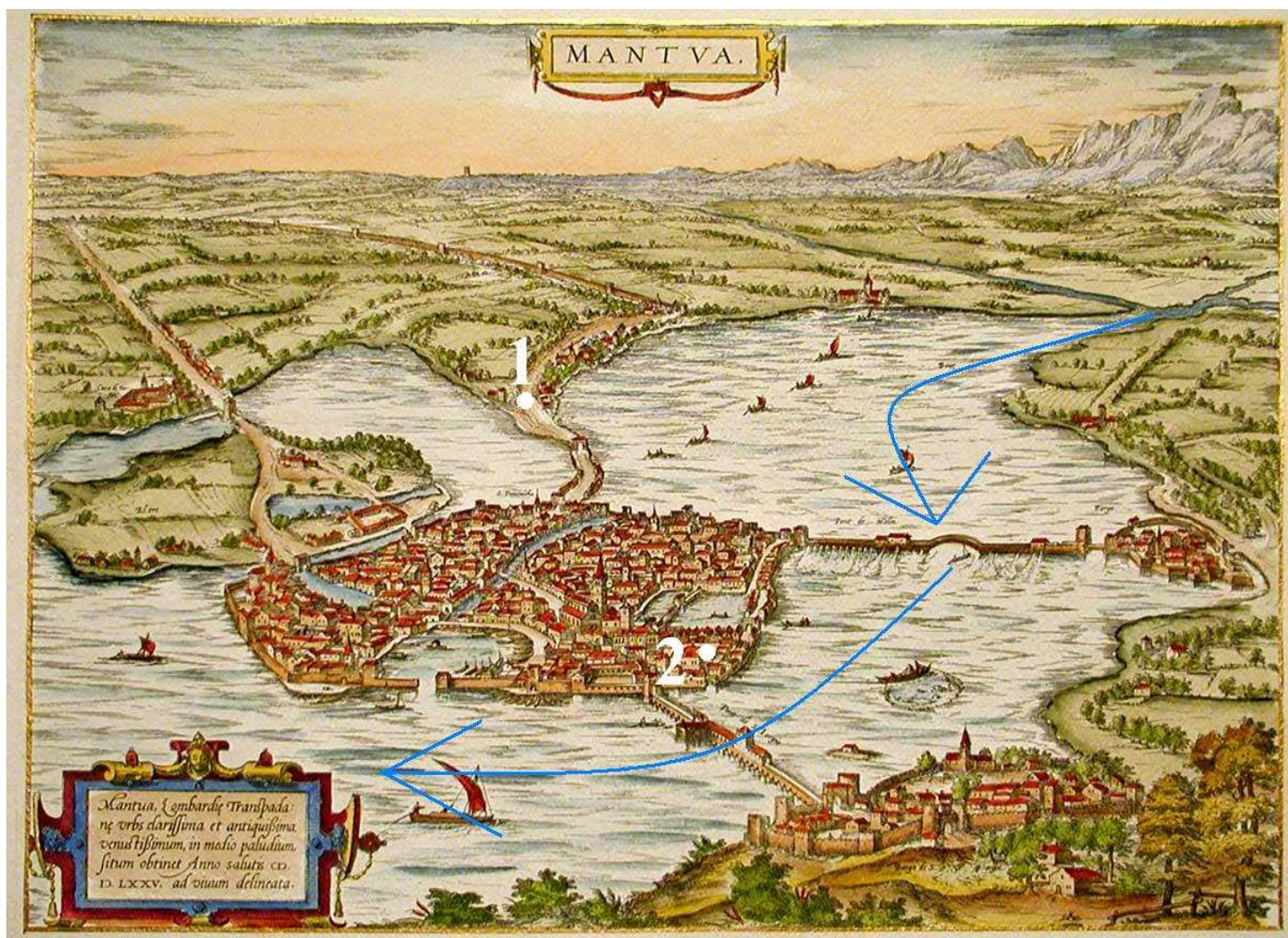
1. castillo de *Saint-Germain*
2. emplazamiento posible de la casa de Saltabadil
3. bosque de Vésinet
4. París.



MAPA 17: LA MANTUA DE *RIGOLETTO*.

El Mincio viene del lago Garda, que no vemos, pero sí los Alpes más allá. Hemos indicado el sentido del río para identificar la orilla derecha.

1. emplazamiento posible de la casa de Sparafucile
2. Palacio Ducal.



MAPA 18: EL PARÍS DE LA REVOLUCIÓN

Lugares de *Andrea Chénier*:

1. Palacio de los Quinientos (*Bourbon*).
2. Puente de *Peronnet*.
3. *Cours-la Reine*.
4. Terraza de los *Feuillants*.
5. Prisión de *Saint-Lazare*.

Lugares de *Madame Sans-Gêne*:

6. *Rue des Moulins*.
7. *Rue Sainte-Anne*.
8. *Rue de l'Échelle*.
9. Tullerías.

Lugares de *Dialogues de Carmélites*:

10. *Carrefour de Buci*.
11. *Place de la Grève*.
12. Bastilla

**MAPA 18:
París de la
Revolución**

